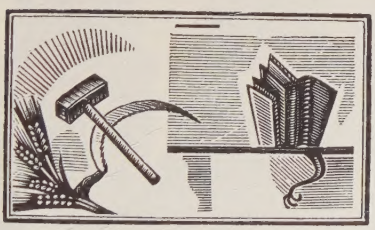
Р.С.Ф.С.Р.

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ

ПЕЧАТЬ
И
РЕВОЛЮЦИЯ

ЖУРНАЛ

ЛИТЕРАТУРЫ ИСКУССТВА
КРИТИКИ И БИБЛИОГРАФИИ

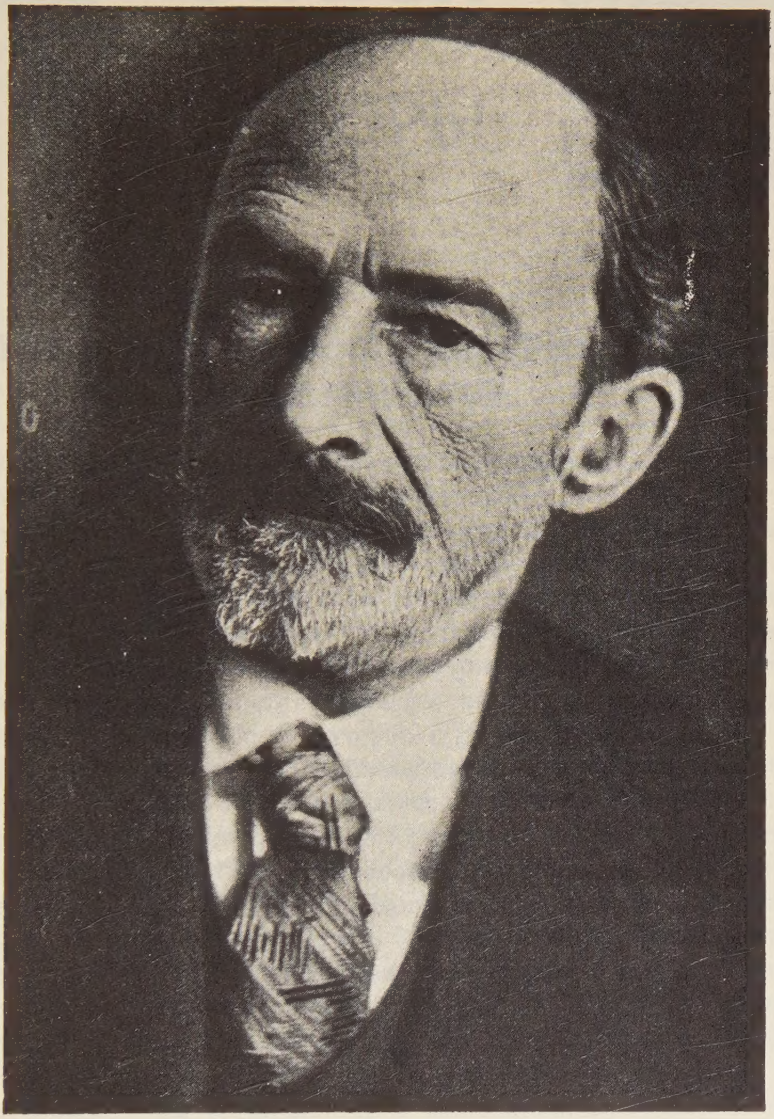


КНИГА ВОСЬМАЯ

АВГУСТ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1929

Редакция номера
закончена 5/VIII



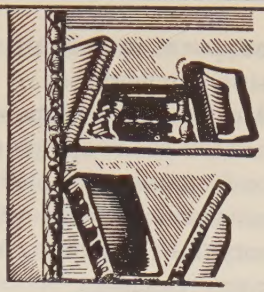
Акад. В. М. ФРИЧЕ (1870—1929)

В ночь на 4 сентября с. г. после операции скончался ответственный редактор журнала „Печать и революция“, председатель президиума РАНИОНа, председатель секции литературы, искусства и языка Коммунистической академии — академик В. М. ФРИЧЕ. В лице покойного марксистская наука и вся советская общественность теряют крупного ученого, чуткого педагога, неутомимого организатора научной жизни крупнейших учреждений Союза, коммуниста и борца, бывшего еще в условиях царской цензуры пионером марксистской мысли, потрясавшей рутины старой университетской науки.

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/pechat-i-revolyutsiya_1929-08_19_8

СТАТЬИ И ОБЗОРЫ



ПЕРЕД КОНФЕРЕНЦИЕЙ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ-МАРКСИСТОВ.

Теоретические проблемы изучения литературы выдвинулись в настоящее время на одно из первых мест.

Оттачивание метода, борьба за метод литературного анализа — одна из основных проблем времени. Изучать ли литературу методом диалектического материализма или оставаться на позициях домарксовского механистического материализма; исходить ли из четкой монистической теории марксизма или удовлетворяться теорией факторов, расплывчатым «социологизмом»; защищать марксизм от всех упрощений, извращений и незаконных соединений с другими методами или превращать марксизм в «эклектическую похлебку», в которой найдут место самые разнородные методы — так в основном поставлен вопрос.

В решении этого вопроса не может и не должна иметь места половинчатость, неопределенность, неясность. Разумеется, проблемы литературоведения не могут считаться завершенно решенными какой-либо из существующих теорий литературы. Это было бы крахом прежде всего самой теории. Удовлетворенность своими достижениями, возведение их в непреложную застывшую догму, в мертвые формулы — означает прекращение роста, прекращение поисков новых и новых открытий.

Но плоха та теория, которая не умеет отстаивать своих принципов, не уверена в их устойчивости и колеблется при малейшем дуновении дискуссионного ветра. Поэтому при полном признании незавершенности и недостаточности своих достижений в литературоведении — при наличии постоянной самокритики, проверки всего, что сделано и должно быть сделано — диалектики-материалисты не могут не отстаивать своих принципов, не могут позволить кому-либо тянуть их назад к преодоленным уже мировоззрениям, к уже пройденным этапам развития литературной науки.

Наука не может останавливаться и топтаться на месте из-за того, что одиночки, отставшие от передовых теорий и крепко связанные традициями немарксистских взглядов или просто не удосужившиеся изу-

чить вопроса, будут приставать с запросами, сомнениями и никому ненужными поучениями.

Недалекое воображение равнодушных по части теорий людей, считающих себя практиками литературного движения, может изображать себе дело таким образом, что идут какие-то академические споры, которые имеют лишь косвенное отношение к литературной практике: литературной критике, политике, художественному творчеству. Напрасное самоутешение.

Литературная критика тогда только сможет приобрести авторитет, сможет объективно раскрывать тенденции литературного развития, быть отточенным орудием художественной политики, направлять литературный процесс, — когда эта критика будет подлинно научной, овладеет методом марксистского анализа художественных произведений. Марксистская методология и история литературы являются тем резервуаром, откуда черпает критика отточенный метод и на основе закономерности прошлого раскрывает закономерности настоящего.

Плоха та критика, которая не видит ничего ни позади ни впереди себя. Живя только сегодняшним днем, такая критика неизбежно отстает от запросов времени, ибо она не может предвидеть, не знает того, что сделано раньше, не умеет раскрыть глубоких процессов — она вся на поверхности. Стремление быть наиболее сегодняшним, действительным практиком, подлинно современным, при наличии равнодушного отношения к теории, превращается в свою противоположность. Люди оказываются в хвосте у эмпирических фактов, не видят в сегодняшних процессах перспективы будущего.

Литературная политика, не основывающая своей линии на объективном анализе марксистским методом всего процесса литературного развития, пренебрегающая марксистским методом, неизбежно будет недостаточной. Эмпирические факты будут «подводить» такую политику. Вчера левые фразы, левая политика оглушения попутчиков — сегодня заигрывание с ними, смазывание зияющих опасностей в мировоззрении того или иного попутчика.

Наконец, художественное творчество освобождается от диктатуры вкуса (а чаще безвкусицы) критика и тем получает уверенность в объективной научной оценке. Опираясь на научное познание, теоретическое и историческое, писатель не будет строить свои художественные принципы вслепую. Только пренебрежительное отношение к изучению марксизма могло продиктовать, например, теорию «непосредственных впечатлений» товарищу Либединскому, наспех скроенную из взглядов Воронского, Бергсона и др. Именно поэтому мы и придаем большое значение проблемам методологии литературы, считая их отнюдь не только теоретическим вопросом, но вопросом, имеющим ближайшее и непосредственное отношение к практике литературного движения. Одна из главных опасностей на литературном фронте — это неумение вести борьбу

с немарксистскими методами, с опошлением и извращением марксизма в собственных рядах.

Книжные мудрецы, сверяющие жизнь с цитатой, отвергающие жизнь во имя загубренной формулы, неизбежно путаются в ногах литературного движения. Но не менее вредны узколобые практики, равнодушные к теории во имя своей интуиции и природной смекалки. В литературном движении нам нужны люди, умеющие пользоваться полноценной марксистской теорией для непосредственных целей литературного движения.

Разработка марксистской теории литературы — одна из важных задач ближайшего времени. На конференции марксистов-литературоведов, созываемой Коммунистической академией весной 1930 г., вопрос о марксистской теории литературы будет одним из центральных. Нужно уже сейчас приняться за подготовку к конференции в различных организациях, провести дискуссию, разработать наиболее острые проблемы. Конференция должна стать поворотным пунктом в развитии марксистского литературоведения и критики.

В текущем году на страницах многих журналов [1]) развернулась дискуссия по вопросам литературоведения, характерная особенность которой в том, что она состоит не из частных разногласий по частным вопросам. Стоит только перечислить основные вопросы, так или иначе затронутые в дискуссии, чтоб убедиться, что здесь мы имеем борьбу двух противопоставленных друг другу направлений.

В дискуссии были подвергнуты обсуждению и проблема природы искусства, и проблема отношения искусства к социальной действительности, и проблема влияний, и проблема методики исследования. Правда, вместо действительно серьезной теоретической разработки резко определенных проблем, привлечения всего материала и всей научной аргументации, в большинстве случаев мы имели общие высказывания по отдельным вопросам в общих статьях, пытающихся сразу и смаху решать все основные вопросы литературоведения. Теоретической дискуссии, которая в других условиях могла бы дать большие результаты, был придан характер суетливой шумихи, рассчитанной на дешевую сенсацию.

Спор по вопросам марксистской методологии литературы начался, конечно, не в этой дискуссии текущего года. Выступление П. Н. Сакулина с его книгой «Социологический метод в литературоведении» было одним из проявлений тенденции облекать первосортный эклектизм в цитатный плащ, наспех сшитый из отдельных высказываний марксистов. Тенденция защищать марксизм от марксистов, подкреплять эклектизм марксистскими цитатами, чтоб тем вернее обосновать свои отнюдь не марксистские позиции, — не случайна.

---

[1]) «На литературном посту», «Звезда», «Революция и культура», «Печать и революция», «Русский язык в советской школе».

Она лишний раз подтверждает, что в период гегемонии марксистской теории все иные, борющиеся с ней мировоззрения, выступают чаще всего не прямо и открыто, а рядятся в защитные цвета. Чужеродные мировоззрения пытаются побороть марксизм на его собственной почве, в его пределах. Мы отнюдь не думаем огульно упрекать таких людей в отсутствии честного и искреннего стремления усвоить марксистскую теорию. В отдельных случаях это явление несомненно налицо. Но «мертвый хватает живого». Несмотря на самые искренние усилия разобраться в марксизме, груз прошлого мировоззрения давит. И в итоге, нередко вместо *усвоения* марксизма, получается его *освоение*, приспосабливание нового мировоззрения к старому, привычному.

Начало дискуссии собственно положила конференция преподавателей литературы 1928 г. Подспудные разногласия там выступили на поверхность и там обнаружились два резко противоположных лагеря. С одной стороны, диалектики-материалисты, настойчиво защищавшие необходимость изучать литературу как *специфичность*, материалистически и монистически. Этим взглядам с неменьшей настойчивостью противопоставлялись эклектические поправки и законченные концепции, объединенной оппозиции марксизму разнохарактерных эклектиков от Кубикова до Сакулина.

Выход коллективного сборника «Литературоведение» под редакцией В. Ф. Переверзева оказался внешним и в значительной степени случайным поводом для новых споров. Журнал «На литературном посту», открывший дискуссию по сб. «Литературоведение» статьей Тимофеева, повел ее, полагаясь на волю стихии, предоставляя место самым разнородным высказываниям, в то же время почти ничем не давая знать о своей позиции. Это поведение журнала, желающего быть марксистским, по меньшей мере — странно.

В течение всего этого года журнал помещает дискуссионные статьи и только по отдельным, вскользь брошенным замечаниям в статьях теоретиков напостовства Гроссмана-Рощина и Эльсберга и по отдельным замечаниям редакции можно судить, что редакция чем-то недовольна во взглядах авторов сборника «Литературоведение».

Если у редакции есть собственный выработанный взгляд на проблемы литературоведения, тогда по меньшей мере странно это таинственное молчание редакции. Если у журнала есть принципиальные позиции, он должен был направить дискуссию по определенному руслу. Обязанность каждого марксистского журнала заявить о своей позиции, дать отпор извращениям марксизма, его обязанность вести дискуссию на основе *четкой принципиальной позиции*, а не просто предоставлять место всем желающим высказаться.

Дискуссия, которая ведется самотеком, без четких принципиальных рамок, без ясно выраженной своей позиции, превращает журнал в рупор разношерстных нападок на марксизм. Субъективистские выска-

зывания Цырлина, разоблаченные Ральцевичем [1]), полуформалистские изыскания Тимофеева, разобранные Переверзевым [2]), и целый ряд других высказываний остаются ни опровергнутыми, ни признанными редакцией. Они не признаны, ибо — дискуссионны, они не опровергнуты, ибо редакция не удосужилась высказать свою точку зрения в течение года.

Мы не говорим уже о том, что марксистский журнал при обсуждении *марксистской* теории литературы должен был начать это обсуждение статьей марксиста или по крайней мере статьей, являющейся для редакции отправной, защищающей или устанавливающей какие-то принципы спора.

Но вероятнее всего в момент открытия дискуссии и на ее первом этапе у редакции не было *своей* точки зрения, и дискуссия должна была помочь ей выработать свои взгляды. Странный способ определять теоретические принципы! Выработка методологической позиции могла бы происходить не публично. Учителя могли быть приглашены на дом в качестве репетиторов, и тогда редакция не оказалась бы в конфузном положении — открывать спор по вопросам, в которых она сама еще не разобралась и не знает, какую займет позицию в конце спора.

Для журнала, называющего себя марксистским, такой подход к принципиальной дискуссии по меньшей мере легкомысленен. Когда люди не знают, в чем сущность спора, они молчат. Когда они знают, они говорят громко и открыто. Редакция «На литпосту» заняла половинчатую позицию — она не говорит сама о своих взглядах открыто и членораздельно, но она и не молчит — со страниц журнала с благословения редакции раздаются громкие голоса людей, имеющих если не ясные, то все же *свои* и нередко отнюдь не марксистские взгляды.

Споры в литературоведении не являются только внутренними разногласиями частной области.

В течение ближайших прошлых лет эти споры по основным вопросам марксизма проходили в философии между диалектиками и механистами. Как известно, борьба с механистами была борьбой за диалектику. Механисты, оставаясь на позициях домарксовского материализма, не понимали значения диалектики. Разногласия между диалектиками-материалистами и механистами перебросились и в область политической экономии. Здесь также выступала группа теоретиков, отстаивающая механистическую концепцию и ведущая свою историю от А. Богданова. В области литературоведения эта борьба носит более затяжной и затемненный характер. Но и здесь спор идет вокруг проблем диалектики. Литературоведение — наименее разработанная марксистами и наименее защищенная ими область. Именно поэтому безнаказанно именовали себя марксистами теоретики, проповедующие непримиримые с марксизмом взгляды.

---

[1]) Революция и культура», № 2, 1929 г.

[2]) «Литература и марксизм», № 2, 1929 г.

Горбачев соединяет марксизм с формальным методом. Гроссман-Рощин время от времени проводит бергсонианские взгляды, напостовцы вообще не имеют своей устойчивой точки зрения. В большом почете на отдельных участках общей линии и взгляды на искусство Канта, и взгляды Бергсона, и взгляды Богданова.

Основные проблемы спора и разделительные линии сторон уже в основном выяснились.

Диалектики-материалисты настаивают на изучении литературы как обусловленной материальной основой общества. Они рассматривают связь между литературным сознанием и бытием как непосредственную, ибо «ход идей» может быть объяснен только «ходом вещей». Они рассматривают эту связь вместе с тем как опосредствованную, ибо литература находится во взаимодействии с различными сторонами общественного целого. В своей особой форме литература своеобразно раскрывает влияние других надстроек и посредствующих звеньев. Но эта связь и это влияние сами объясняются материальной базой общества. Такая постановка проблемы отличает диалектиков от механистов, решающих односторонне эту проблему. Или — или. Или связь литературы и материальной базы общества непосредственна или она опосредствована. Этим механисты целиком остаются на метафизической точке зрения неразрешимой антиномии. Они не понимают, что непосредственная связь бытия и сознания опосредствована всегда в особых формах общественного сознания (искусство, политика, наука и т. д.). Они не могут разрешить марксистски проблему единства субъекта и объекта, сознания и бытия.

Соответственно с этим эклектики не умеют решить проблему специфичности литературы. Механисты растворяют ее или в научном логическом познании, или в политике, или в «эмоциональном заражении». Они не могут понять, что литература, являясь особой формой сознания, и должна рассматриваться в этой специфичности, как система образов.

Наконец проблему классовой борьбы в литературе механисты решают в полном разладе с марксизмом. Классовая борьба у них происходит где-то между производственными отношениями и литературой. Классовая борьба становится механическим фактором, действующим вне производственных отношений и литературы, она не является имманентным фактом всего общественного целого, в том числе производственных отношений и литературы. Классовая борьба есть борьба различных тенденций к производственной организации общества. Это есть борьба тенденции к различным способам производства и соответственно борьба различных способов сознания. Нужно уметь раскрывать особые формы классовой борьбы, имманентные каждой особой форме единого общественного целого. Поэтому классовая борьба в литературе есть борьба различных классовых стилей. На этом решении вопроса и настаивают диалектики-материалисты.

Процесс исторического развития диалектики-материалисты рассматривают как единый во множестве своих взаимодействующих потоков, а не как сумму различно действующих факторов, отличающихся лишь количественно в своем воздействии на литературу.

Проблему социального основания и социальной функции художественного творчества диалектики-материалисты решают в направлении раскрытия их единства на базе социального основания. Эклектики пытаются разграничивать и противопоставлять литературу как факт и литературу как фактор. Они бросают упреки, что кто-то не учитывает значения литературы как фактора. Это или добросовестное невежество или осведомленная недобросовестность. Диалектики-материалисты не хуже эклектиков знают, что литература является фактором. Но она является фактором потому, что является фактом. Нельзя понять литературу как фактор, не поняв ее как факт социальной действительности. Нельзя понять форму и пределы ее воздействия, не поняв форму и пределы ее социального основания. Но эклектики вкладывают особое содержание в проблему социального основания и социальной функции художественных произведений. Они рассматривают функцию литературы с точки зрения читательских вкусов, потребительски, и тем строят не марксистскую, а бембаверковскую эстетику.

Диалектики-материалисты строят историю литературы как объективную, отрицая биографический, эстетический и психологический методы. Эклектики в тех или иных пределах соединяют эти методы с марксизмом. Борьба против субъективных методов, давно проведенная и законченная в марксистской философии, политической экономии и истории, есть борьба против эпигонов буржуазных методов в литературоведении.

Таковы основные разделительные линии. В текущих спорах перед конференцией марксистов-литературоведов они должны послужить отправными пунктами.

В ближайших номерах мы помещаем ряд статей, посвященных более подробному освещению основных вопросов марксистского литературоведения.

ЕЩЕ РАЗ О ЛИТЕРАТУРНОМ ПОПУТНИЧЕСТВЕ.

Б. Ольховый.

I.

Журнал «На литературном посту» недавно проводил среди писателей анкету о мещанстве. Крайне любопытен ответ на эту анкету Ю. Олеши.

Он заявил:

«Не задавайте мне таких вопросов.

Получается бессмыслица. Ведь я как писатель-попутчик считаюсь отражателем мелкобуржуазных настроений. Я — мелкий мещанин с вашей точки зрения. Это, очевидно, — научная точка зрения. Всякий писатель, не состоящий в ВАППе или «Кузнице», есть с этой точки зрения мелкий мещанин. Если вы меня спрашиваете, как мне представляется борьба с мещанством в литературе, то, очевидно, вы меня мелким мещанином не считаете. Следовательно, есть какая-то нетвердость в вышеуказанной точке зрения».

Сказано это с большой дозой иронии и достаточно зло. Давая ответ на анкету журнала «На литературном посту», Ю. Олеша, видимо, полагает, что таким простым, немудреным образом ему удается вскрыть противоречие в научной, т. е. в марксистской точке зрения на литературу. Своим ответом он хочет показать, насколько узка, однобока, непоследовательна эта точка зрения; насколько непригодна она для объяснения литературных явлений.

Совершенно очевидно, что сам Ю. Олеша имеет весьма смутное, узкое, однобокое представление об этой научной точке зрения. Начать с того, что с этой точки зрения вовсе не обязательно считать пролетарским писателем только писателя, принадлежащего к ВАППу или «Кузнице». В самом деле — есть поэт М. Свердлов. Этот молодой и талантливый поэт не принадлежит ни к ВАППу ни к «Кузнице». В то же время его творчество неопровержимо свидетельствует о том, что он пролетарский писатель. С другой стороны, принадлежность того или другого писателя к организации пролетарской литературы вовсе не является

непременным свидетельством того, что этот писатель на деле является пролетписателем, что он не испытывает на себе влияния мелкой буржуазии, мещанства, что он ни в какой мере не отражает мелкобуржуазных настроений.

Когда И. Сельвинский в своем «Пушторге» изображает, как носится со своей раненой рукой примазавшийся к партии Кроль, как он тычет ею всюду («он ею дышет, он ею живет»), невольно вспоминаются строки из И. Уткина:

Мне за былую муку
Покой теперь хорош.
(Простреленную руку
Сильнее бережешь!)

Безотносительно к тому, какие муки в былом пришлось претерпеть поэту, приведенные строки, в которых во весь голос говорит стремление успокоиться, «почить на лаврах», ничего общего не имеют с настроениями рабочего класса.

Другой пример того же порядка. В. Маяковский был совершенно прав, когда в своем «Клопе» вложил в уста обывателя Присыпкина чуть-чуть измененные слова другого поэта:

Я — Зоя Ванна, — я люблю другую;
Она изящней и стройней,
И стягивает грудь тугую
Жакет изысканный у ней.

В той или другой мере попутническая литература отражает мещанские настроения. Это объективно неизбежно, так как попутчики являются мелкобуржуазными писателями, выражающими в литературе и через литературу взгляды, настроения мелкой буржуазии, по преимуществу мелкобуржуазной интеллигенции, служащих, разного рода «переходных слоев».

II.

Но стоит лишь поставить вопрос, всегда ли, при всех ли условиях мелкобуржуазный писатель является *попутчиком* пролетариата, как несостоятельность рассуждений Ю. Олеши станет совершенно очевидной. Характерной особенностью мелкой буржуазии является двойственность ее природы и проистекающая отсюда величайшая неустойчивость («сила колебания»). В ее идеологии, в ее воззрениях, взглядах, настроениях постоянно сожительствуют самые противоречивые, несовместимые (с точки зрения формальной логики), одна другую исключающие «вещи». Мелкая буржуазия чрезвычайно непоследовательна и неустойчива в своих воззрениях, в своей идеологии. Она очень легко подчиняется поэтому идеологии господствующего класса. Вот два поэта-попутчика, к тому же принадлежащие к одной и той же литературной школе (конструктивистов) — В. Луговской и Э. Багрицкий.

Первый в своем стихотворении «Молодежь» («Мускул», вторая книга стихов) пишет о своем поколении:

Мое поколение — мастеров и инженеров,
Костистых механиков, очкастых врачей,
Сухих лаборантов, выжженных нервов,
Веселых глаз в тысячу свечей.

Он прекрасно передает в этом стихотворении то, как диктатура пролетариата подчиняет своему идейному влиянию эти «переходные слои», эту мелкобуржуазную молодежь, как воздействует она на эту молодежь:

Страна советов сапожными шилами
Колола нам умы и тачала на свой лад.

Конечно, этого не скажешь обо всех однолетках, «погодках» В. Луговского. «Погодки» В. Луговского из пролетарского лагеря — наша комсомолия — сами являются одним из тех «шил», которые «тачают» умы мелкобуржуазных переходных слоев «на свой лад». Этого не скажешь и о «погодках» поэта из лагеря буржуазии, нэпманов, спекулянтов, кулаков. Они являются частью той социальной силы, которая стремится завербовать на свою сторону мелкобуржуазные слои. Но это совершенно правильно сказано о промежуточных мелкобуржуазных элементах, подчиняющихся идейной гегемонии пролетариата.

Но послушаем теперь Э. Багрицкого, его стихотворение «От черного хлеба...»

Нам нож — не по кисти,
Перо — не по нраву,
Кирка — не по чести,
И слава — не в славу:
Мы — ржавые листья
На ржавых дубах...
Чуть ветер,
Чуть север —
И мы облетаем.
Чей путь мы собою теперь устилаем?
Чьи ноги по ржавчине нашей пройдут?
Потопчут ли нас трубачи молодые?
Взойдут ли над нами созвездья чужие?

И дальше:

Как спелые звезды, летим наугад...
Над нами гремят трубачи молодые,
Над нами восходят созвездья чужие,
Над нами чужие знамена шумят.

На первый взгляд может показаться странным и произвольным сопоставление стихотворения В. Луговского «Молодежь» с этим стихотворением Э. Багрицкого.

У Луговского — молодое поколение, зараженное революционным пафосом, которое заявляет о себе: «Со школьной скамейки мы все мобилизованы», все «на своих постах», готовы в час, когда «засвистит стальная непогодица», грудью итти защищать страну советов:

И руки страны нас кинут первыми
Широкой дугой в броневой галдеж
С веселыми глазами и выжженными нервами.

У Багрицкого же — листья, которые облетают «чуть ветер, чуть север», мягкотелая слякоть, которая мечется между двумя лагерями, не знает, к какому примкнуть, над которой «чужие знамена шумят», которая «бледной немочью заражена».

И все же — это два лица, две стороны *одного и того же* естества, два мира, две стороны мелкой буржуазии. Это — две крайние точки ее «силы колебания».

Вот почему сопоставление этих двух стихотворений двух поэтов не только вполне уместно, законно, но и необходимо. Оно необходимо, чтоб показать две стороны тех социальных слоев, чьими выразителями в художественной литературе являются писатели-попутчики. Для примера в этой связи мы взяли двух поэтов-конструктивистов потому, что конструктивисты в *настоящее время* такая группа писателей-попутчиков, которая, с одной стороны, является одной из наиболее *близких* к пролетариату писательских попутнических групп, а, с другой, пожалуй, *наиболее типичной попутнической* группой.

Это очень показательно. То, что одна из наиболее близких к пролетариату попутнических групп становится в то же время одной из наиболее типичных попутнических групп показывает, что позиции рабочего класса крепнут и на литературном фронте.

Мелкобуржуазный попутчик имеет все меньше возможности оставаться в якобы надклассовом положении, являющемся на самом деле положением страуса. Все меньше для писателя возможностей выступать в такой «позе»:

В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь фортку кликну детворе:
Какое, милые, у вас
Тысячелетье на дворе?

Все больше обнаруживается, что такая позиция вовсе не стояние над «суетой земли», а позиция обывательщины. Недаром даже автор этих строк, крупнейший лирик наших дней, за последние годы взялся за разработку социальных мотивов, хочет быть не человеком, разговаривающим с миром через «фортку» своего индивидуализма, а человеком, близким строящемуся новому.

По своей социальной природе, попутчик — мелкобуржуазный писатель. Но мелкая буржуазия — это «сила колебания» между проле-

тариатом и буржуазией. Поэтому попутчиком является не всякий мелкобуржуазный писатель. Попутчик — мелкобуржуазный писатель, в котором колебания в сторону пролетариата перевешивают колебания в сторону буржуазии. Чем больше перевешивают колебания в сторону пролетариата, тем больше мелкобуржуазный писатель становится попутчиком пролетариата. Однако необходимо уметь различать колебания в сторону пролетариата и полный переход на его позиции.

В прошлых наших статьях («О попутничестве и попутчиках») мы показали на разборе «Вора» Л. Леонова, почему этого писателя нужно считать попутчиком. У него колебания в сторону пролетариата перевешивают колебания в сторону буржуазии. Однако последние в нем тоже довольно сильны. Колебания в сторону пролетариата выражаются в том, что он признает необходимым «перепахать» «дикую землю», «рождающую и чертополошину, и дуб, и яблоньку», направить «человеческую гущу» «на умную турбину». Однако у него есть и колебания в сторону буржуазии: а что, если человек будущего, если грядущий социалистический строй «обманет»? Но сила колебания в сторону пролетариата перевешивает, поэтому-то его герой и заявляет: «Пускай горит и плавится!»

У других писателей-попутчиков (конструктивисты, Ю. Олеша, Малышкин, Слонимский, некоторые лефы и др.) колебания в сторону буржуазии еще меньше. Но и эти писатели продолжают оставаться попутчиками, так как они еще не перешли на идейные позиции пролетариата, в их идеологии еще сохраняются чуждые пролетариату элементы, в их творчестве мы еще имеем дело с «промежуточными идеологическими формами».

III.

Важнейшей задачей марксистской литературной критики должно быть стремление помочь писателям-попутчикам увидеть, что эта промежуточность, межеумочность приводит к существенным провалам, к серьезным недостаткам их произведений с художественной стороны, и этим способствовать переходу наиболее близких к пролетариату попутчиков на идейные позиции пролетариата. Не является ли эта мысль утопичной? Нисколько, особенно в условиях развернутого социалистического строительства, в условиях выкорчевывания корней капитализма. Марксистская литературная критика будет лишь содействовать ускорению того процесса, который детерминируется причинами, лежащими глубже, чем область литературных явлений, и которые поэтому с неизбежностью ведут ко все большему укреплению позиций рабочего класса во всех идеологических областях, в том числе и в художественной литературе.

Однако наша марксистская критика пока далеко неудовлетворительно решает эту важнейшую задачу. Уже достаточно говорилось о «заезжательстве» в отношении писателей-попутчиков, которое часто приводит к тому, что такой писатель начинает искренне обижаться, когда

его именуют «попутчиком», видит в этом слове чуть ли не бранную кличку.

Но не только в этом дело. Дело также в том, что сплошь да рядом претендует на звание марксистской критика, с марксизмом не имеющая ничего общего, кроме некоторых терминов, которыми пользуется марксизм, да к тому же терминов, недостаточно правильно усвоенных. Достаточно уже говорилось о таких литературных критиках, по недоразумению считающихся и считающих себя марксистами, как Горбов, Тальников, Лежнев.

Когда Горбов в своих «Поисках Галатеи» пишет: «Искусство есть не что иное, как вид действительности, особая форма ее бытия», когда он объявляет «равноправие» искусства с общественной практикой, когда он утверждает, что «искусство не нуждается» в «установлении связей с действительностью», то для всякого мало-мальски разбирающегося в марксизме человека должно быть ясно, что тут мы имеем дело с откровенной проповедью идеализма, с проповедью независимости общественного сознания от общественного бытия, т. е. с выступлением противника марксизма. Когда Горбов по поводу «Зависти» Ю. Олеши пишет, что «в одном Кавалеров не только не ниже Андрея Бабичева, а несомненно выше (т. е. *нравственно*, общественно ценнее) его», то для всякого ясно, что Горбов этим утверждает существование надклассовой нравственности, т. е. выступает *противником* марксизма.

Некоторые товарищи полагают, что Горбов представляет собой пример «правого уклона» в практическом осуществлении линии партии в определенной (в данном случае литературной) области работы партии. Мы считаем, что эти товарищи ошибаются. Тут больше, чем «уклон».

Когда коммунист в своей практической работе проявляет недооценку значения антирелигиозной пропаганды, мы скажем, что у него есть в этом вопросе уклон. Но можно ли назвать «уклоном», когда коммунист выступает с проповедью евангелия?! Когда он доказывает существование господа бога?! Конечно, нет. Тут уж — не «уклон». Тут больше, чем уклон. Но ведь идеализм — не что иное, как «утонченная поповщина». И Горбов — не марксист, а проповедник этой «утонченной поповщины», особенно вредный потому, что свою проповедь он пытается прикрыть марксизмом, облекает ее в марксистские одежды.

Так о нем и нужно говорить.

IV.

Сопоставление леоновского «Вора» и эренбурговского «Рвача» помогло нам показать коренное различие между писателями-попутчиками и новобуржуазными писателями. Совершенно естественно, что в этом разборе мы должны были взять произведение писателя-попутчика, не наиболее близкого пролетариату.

Для того, чтобы показать отличие писателей-попутчиков от пролетарских писателей мы, естественно, должны взять произведения наиболее близких пролетариату попутчиков.

В качестве примера мы берем «Зависть» Ю. Олеши: во-первых, в ней разработана тема, пользующаяся большим почетом у писателей-попутчиков наиболее близкого к нам крыла; во-вторых, эта тема является одной из наиболее интересных тем, разрабатываемых попутнической литературой; в-третьих, — это одно из наиболее значительных произведений в нашей попутнической литературе последних лет; а в-четвертых, «Зависть» пользуется особенным почетом в нашей литературной критике, причем на разборе этого произведения, пожалуй, больше, чем на каком-либо другом сказались ее слабые стороны. Во всяком случае «Зависть» получила чрезвычайно разнящиеся между собой оценки, причем не с точки зрения оценки достоинств этого произведения с узко-литературной стороны (тут все критики сходятся, признавая «Зависть» весьма значительным литературным явлением), а с точки зрения того, что собственно хочет сказать Ю. Олеша своей завистью, что представляют собой изображенные им характеры, какова «философия» «Зависти». Начать с того, что одни (напр. т. Ермилов) увидели в «Зависти» изображение нового, живого человека в лице Андрея Бабичева и даже Володи Макарова. Другие, напротив, считают, что «Зависть» иронизирует над Андреем Бабичевым. А третьи увидели положительный тип в лице Кавалерова. К последним принадлежит Горбов. Он писал: «Кавалеров — это лицо, это человек, в муках и борениях завоевывающий себе право на существование под солнцем». Вообще говоря, для марксиста это еще не резон видеть в Кавалерове положительный тип. Мишка в эренбурговском «Рваче» тоже «в муках и борениях» завоевывает себе «право на существование». Но какой же Горбов марксист! «Мук и борения» ему достаточно, чтоб провозгласить: «Кавалеров имеет право на существование по меньшей мере такое же, как Андрей Бабичев и Володя Макаров, если только не больше».

Если верить Горбову, то Кавалерову «некому и нечему завидовать». Им может двигать одна лишь *зависть* — единственно достойная его человеческого образа: творческая *зависть* к самому себе, к своей человеческой способности (?) к «человеческой жажде бесконечного внутреннего роста».

Вам, читатель, быть может, непонятно, что хочет сказать этим Горбов? Признаемся, и нам это неясно. Такова уж у Горбова манера — вещать наподобие усевшейся на треножник пифии. Одно ясно — Горбову очень хочется передвинуть тему «Зависти» из социальной плоскости в какую-то иную, показать, что завидует Кавалеров вовсе не А. Бабичеву, вовсе не новому миру, которому он абсолютно чужд, но к которому он тянется.

В дневнике А. Блока есть интересная запись, относящаяся к 1918 г., и датированная 26 (13) февраля.

Там мы читаем:

«Ночь.

Я живу в квартире; за тонкой перегородкой находится другая квартира, где живет *буржуа* с семейством (называть его по имени, занятия и пр. — лишнее).

Он обстрижен ежиком, расторопен, пробыв всю жизнь важным чиновником, под глазами — мешки, под брюшком тоже, от него пахнет чистым мужским бельем, его дочь играет на рояли, его голос — теноришка — раздается за стеной, на лестнице, во дворе, у отхожего места, где он распоряжается, и пр. Везде он. Господи, боже! Дай мне силу освободиться от ненависти к нему, которая мешает мне жить в квартире, душит злобой, перебивает мысли. Он такое же плотоядное двуногое, как я, он лично мне еще не делал зла. Но я задыхаюсь от ненависти, которая доходит до какого-то патологического омерзения, мешает жить».

Не правда ли, есть что-то общее между А. Бабичевым, как он рисуется Кавалерову, и этим буржуа, вызывавшим ненависть А. Блока? Есть что-то общее между блоковской ненавистью и кавалеровской завистью.

В чем эта общность заключается? В том, что для Блока буржуа — олицетворение ограниченности, самодовольства, самоуверенности. Но именно таким же самоуверенным, ограниченным и самодовольным рисуется Кавалерову Бабичев. Да и сам Ю. Олеша не сумел показать, чем, собственно, А. Бабичев должен отличаться от такого самодовольного буржуа, о каком гласит запись в дневнике Блока. В этом сказались недостатки попутнической идеологии, не дающей видеть отчетливо классовые грани, социальную природу изображаемых характеров. Однако чувства, которые порождает буржуа у Блока и А. Бабичев у Кавалерова, не одинаковы. У Блока — ненависть. У Кавалерова — значительно более мелкое, низменное чувство — зависть.

Почему так получается? Ведь А. Бабичев все же очень ограниченный и самодовольный человек или, по крайней мере, таков он в восприятии Кавалерова. Почему же в отношении его Кавалеров не может подняться до более высокого чувства, до чувства ненависти? Быть может, тут дело в ошибке художника, в том, что изображаемые им чувства Кавалерова не мотивированы, художественно не оправданы? Нет, вы никак не сможете представить себе Кавалерова ненавидящим А. Бабичева. Если бы он ненавидел А. Бабичева, он уже не был бы Кавалеровым. Но ситуация получается весьма противоречивая: с одной стороны, Кавалеров обязательно должен завидовать А. Бабичеву — так обрисован его характер, так диктуют художественные средства произведения; с другой, А. Бабичеву никак завидовать нельзя, такими чертами наделил его автор. Эта противоречивая ситуация порождает ту противоречивость в оценках «Зависти», которую мы выше отметили. Одни, видя *характер Кавалерова*, приходят к выводу, что А. Бабичев и В. Макаров — люди нового мира, так как только им как людям нового мира может завидо-

вать Кавалеров. Другие, справедливо утверждая, что в изображении Олеши А. Бабичев и В. Макаров никоим образом людьми нового мира считаться не могут, приходят к выводу, что Кавалеров является чуть ли не положительным типом в романе. Горбов прямо заявляет, что он «нравственно, общественно ценнее» Макарова и А. Бабичева, выше их. Ж. Эльсберг заявляет, что «Кавалеров чувствует *биение пульса нашей эпохи* и стремится к ней, в этом смысле *он не обыватель* до тех пор, конечно, пока он не застывает... в «равнодушии» у кровати Анечки». Выходит, по Эльсбергу, что с Кавалеровым происходит печальное недоразумение: «Шел в комнату, попал в другую», стремится к нашей эпохе, чувствует биение ее пульса, а попадает на обширные Анечкины перины.

Вообще удивительное дело, как согласно наши критики сюсюкают по поводу замечательных качеств, открытых ими у Кавалерова. В. Полонский пишет: «Критика наша отметила уже — здесь сошлись и Ж. Эльсберг, и Д. Горбов, и Д. Тальников, — что автор наделил Кавалерова своим духовным зрением, подарил ему свой образный язык, отдал ему свои глаза, свое превосходное зрение художника». В этом согласен с ними и сам В. Полонский. По нашему мнению это-то и сбило нашу критику в понимании «Зависти», в понимании образа Кавалерова и отношения между ним и А. Бабичевым.

V.

Кто такой Кавалеров? Наша критика увидела у него, прежде всего, язык, глаза, какими наделил его Олеша. Можно сказать, что она поверила Кавалерову «на слово». Она не дала себе труда вдуматься в характер Кавалерова, даже в особенности его образного языка, хотя ими занималась весьма прилежно.

Так вот — начнем с образности его языка.

Кавалеров заявляет:

«Обращали ли вы внимание на то, что соль спадает с кончика ножа, не оставляя никаких следов, — нож блещет, как нетронутый;... что человека окружают маленькие надписи, разбередившийся муравейник маленьких надписей: на вилках, ложках, тарелках, оправе пенснэ, пуговицах, карандашах? Никто не замечает их».

Ну, а вы замечали эти надписи и все эти (и им подобные) наблюдения, которые сделал Кавалеров? Надеемся, нет. Никто не замечает их не из-за недостатка наблюдательности, а потому, что мало можно найти людей, которые тратят время на такие пустяки. Что и говорить, наблюдательность у Кавалерова большая. Но почему он делает наблюдения именно такого порядка? Ж. Эльсберг говорит, что подобные наблюдения может сделать только горожанин. Это верно, но этого недостаточно. Точней сказать, — подобные наблюдения может делать только горожанин-лежебок. И вы попробуйте представить себе Кавалерова разговаривающим

с Бабичевым. В какой позе он с ним разговаривает? Валяясь на диване. Не ясно ли, почему его в таком случае «не любят вещи»?

«Мебель норовит подставить мне ножку. Какой-то лакированный угол однажды буквально укусил меня. С одеялом у меня всегда сложные взаимоотношения» и т. д.

Но Кавалеров не просто лежебок, лентяй, увалень. Он кроме того — алкоголик. Так аттестует его А. Бабичев. Макаров в письме к Бабичеву пишет: «Кавалерову твоему в диспансер предложи! Обидится». Пьяным подбирает его Бабичев и поселяет у себя в квартире. Он всегда не прочь завернуть в пивную. Пьяным он попадает на кровать к Анечке Прокопович и т. д.

Таков же и его приятель Иван Бабичев, завсегдатай пивных, выполняющий в них роль полу-шута и кой в чем очень близкий леоновскому Манюкину. Его разговоры об изобретенной им машине «Офелия» того же порядка, что и «героические мечтания» о своих вымышленных подвигах у Манюкина. Только разгоряченный алкоголем мозг Кавалерова может принять вымыслы И. Бабичева за нечто, соответствующее действительности.

Интересна в характере Кавалерова еще одна черта — это его особый интерес к Бабичеву, как к «производителю» и вообще его решение вопросов «пола». Эта черта особенно явственно обрисована у Кавалерова. У Бабичева он, прежде всего, замечает «пах производителя»: «Девушек, секретарш и конторщиц его, должно быть, пронизывают любовные токи от одного его взгляда».

В пивной в ту ночь, когда его пьяным подобрал Бабичев, он вступает в ссору с подвыпившей компанией, в которой была женщина «в синей шелковой блузке, болтающейся на ключицах». Эта женщина и явилась причиной ссоры, в результате которой его выбрасывают из пивной.

Вспомните также это место:

«Я лежал в беспамятстве. Потом, очнувшись, я сказал:

— Я зову их, а они не идут. Я зову эту сволочь, а они не идут. (Ко всем женщинам разом относились мои слова.)»

Еще:

«Я засыпаю на бабичевском диване.

Мне снится, что прелестная девчонка, мелко смеясь, лезет ко мне под простыню».

Своими чертами характера он в своем представлении наделяет и А. Бабичева:

«Разве вы остановитесь перед чем-нибудь ради физиологии своей? Что помешает вам развратить девушку?» и т. д.

Выписки такого рода можно было бы продолжать без числа.

С какой целью мы остановились на этих сторонах характера Кавалерова? С той, чтоб показать, что кавалеровщина для Олеши не имеет никакой привлекательности. Жестоко ошибается Горбов, пытающийся

видеть в «Зависти» картинку с двойным содержанием: «Она как бы написана на стекле. Положишь на темную поверхность — на ней один рисунок. Посмотришь на свет получается нечто совсем иное и едва ли не обратное по смыслу». Иными словами, Горбов хочет сказать, что, когда невнимательно читаешь «Зависть», получается, что в ней развенчивается кавалеровщина и изображаются новые люди, положительные типы (А. Бабичев, В. Макаров). Когда же в нее вчитаешься повнимательней, посмотришь ее на свет, то окажется, что в «Зависти» скорей разоблачается А. Бабичев, а Кавалеров оказывается ценней А. Бабичева. Из сказанного только что нами неизбежно следует вывод, что нужно обладать совершенно особенным устройством зрения, чтоб, рассматривая эту картинку на свет, увидеть в ней изображение Кавалерова как более или менее положительный тип.

Кроме того, нужно иметь в виду, что и А. Бабичев вовсе уж не рисуется Ю. Олеши таким самодовольным и ограниченным человеком, каким он может показаться вначале. К Бабичеву приезжает «некий восхитительный сельский житель»:

«Шел разговор о совхозе. На лицах присутствующих получилось мечтательное выражение».

Как угодно Горбову, но за это мечтательное выражение на лице А. Бабичева при разговоре о совхозе ему можно многое простить.

Однако мы отнюдь не собираемся вместе с т. Ермиловым объявлять А. Бабичева или В. Макарова новыми, «живыми» людьми и т. д. В. Макаров настолько надуманный художественный образ, что он совершенно безо всякого ущерба выпадает из произведения. Это, видимо, понимает и сам Ю. Олеша. Недаром в «Заговоре чувств» он совершенно обходится без этого персонажа. Но «Зависть», несомненно, оставляет двойственное впечатление. Дело тут не в картинке с двойным содержанием, а в непоследовательности, противоречивости идеологии писателя-попутчика. Тут получается нечто общее с тем, что получилось и с «Пушторгом» И. Сельвинского, о чем нам приходилось писать в журнале «Революция и культура».

VI.

Понять «Зависть» можно, лишь сопоставляя ее с рядом других произведений, родственных ей по стилю, и в первую очередь с произведениями конструктивистов. Кто такой Бабичев? А это просто возмужавший «погодок» Луговского, один из тысячи его «мастеров и инженеров, костистых механиков, очкастых врачей, сухих лаборантов». Это представитель того социалистического «бизнеса», за который ратуют конструктивисты. Партийный билет у А. Бабичева — по недоразумению. Его идеологию не ищите в коммунизме, его идеологию вы найдете в конструктивистском сборнике «Бизнес». Но Кавалеров и А. Бабичев — очень близкие

между собой родственники. Кавалеровщина — это то, от чего стремится оттолкнуться наиболее близкое к нам литературное попутничество. А. Бабичев — это тот его положительный идеал, до какого оно пока доработалось. Это идеал еще весьма далек от идеала рабочего класса. А. Бабичев — отрицание кавалеровщины, но на той же самой мелкобуржуазной основе, на которой цветет и играет всеми цветами радуги сама кавалеровщина. Бабичев — отрицание Кавалерова не с точки зрения пролетариата, а с точки зрения «бизнеса», как его «прилагают» к нашей действительности конструктивисты. Но думать, что, если к туловищу А. Бабичева пристарить голову Н. Кавалерова, то получится как раз то, что нужно, могут лишь самые безнадежные путаники. А. Бабичев — это мало. Нужно итти от него дальше, но не назад к Кавалерову, а вперед.

Настоятельнейшим образом подчеркивать именно эту мысль в нашей литературной критике особенно важно: хотя наиболее близкие к нам попутчики (напр. конструктивисты) всячески заявляют, что они хотят стать «сопролетарскими» писателями, но они еще часто от Андрея Бабичева обращаются вспять к Кавалерову.

С этой стороны любопытна трагедия И. Сельвинского «Командарм 2», где есть соскальзывание к поэтизации «кавалеровщины», представителем которой является Оконный.

Кавалеров в «Зависти» — это представитель «переходных слоев» при диктатуре пролетариата, показанный с наиболее отрицательных сторон. Прав В. Полонский, увидевший в Кавалерове ту «бледную немочь», о которой говорит в своем стихотворении «От черного хлеба...» Э. Багрицкий. Но он не вполне прав, когда видит в Кавалерове «символ уходящего *буржуазного* индивидуализма». Он воплощение тех сторон *«переходных слоев»*, от которых писатели-попутчики, наиболее близкие пролетариату, стремятся в своем творчестве отделаться, преодолеть их. Кавалерову чрезвычайно близок Оконный Сельвинского из «Командарма 2». Он — счетовод, так характеризующий свою прошлую жизнь:

Жизнь моя без воды и без солнца;
Жизнь моя мимо зорь и березок,
Сосредоточенная в папиросах...
Носить 20 лет за ухом перо;
Страдать, как люди страдают гриппом,
Хроническим канцелярским скрипом;
Слизывать кляксы и слезы порой,
Ходить в кино, угощаться «рябинной»,
Плешиветь, лысеть — и вдруг неистребимо
Увидеть, что все напрокат;
Верить, пойми — лунатически верить,
Что вся жизнишка моя — лишь преддверье
К великому подвигу целых бригад.

В старое время он расцвечивал тусклую, серую жизнь мелкого чиновника, обывателя мечтами о какой-то чудесной неожиданности. Свой прогнивший чердачок он зовет «мансарда», своего кобелька он воображает какой-то исключительно породистой собакой, по часам простаивая «в чугунной позе барда».

Он верил — выйдет из дормеза герцогиня,
Неся метелью горностаевый наряд.
И он часами ждал, от странной жизни стыня.

Его мечты были направлены к тому, чтоб приобщиться к «красивой» в его представлении, богатой, яркой жизни господствовавших классов. Эти мечты, эта неудовлетворенность своим положением остались у него и тогда, когда богатая и яркая жизнь эксплоататоров окончилась, когда диктатура пролетариата свергла их власть. Но он не связан теснымп нитями с прошлым. Гибель власти эксплоататорских классов он не рассматривает как гибель всех своих надежд. Его мечты получают новое направление: он мечтает о «великих подвигах целых бригад», о великой славе, завоеванной в борьбе против старого мира.

Но — ирония судьбы «переходных слоев» — и в Красной армии... он продолжает оставаться счетоводом. Он по своей природе существо, глубоко штатское, по мелкобуржуазному расхлябанное, по мелкобуржуазному привыкшее больше переживать свои мечтания, удаляясь от действительности, чем вгрызаться в действительность, действовать, бороться.

В армии идет напряженная работа по перестройке партизанщины в регулярную Красную армию. Оконный — коммунист. Но эта огромная организационная работа идет совершенно мимо него. Не только в том смысле, что он в ней не участвует, но и в том смысле, что он не понимает ее значения. Командарма Чуба, который занят этой перестройкой, он считает узким, ограниченным человеком. Этот мелкий канцелярский чиновник, попавший в годы подъема революционной борьбы в ряды партии, нисколько не сросся с партией, он просто «взбесившийся мелкий буржуа». А «взбесившийся мелкий буржуа» сплошь и рядом воображает себя куда более революционным, чем пролетариат и его партия. Он — «революционер чувства», революционер минуты, он не умеет взглянуть на каждый этап революционной борьбы с точки зрения широко понятой стратегии революции. Когда Чуб отказывается принять бой под Белоярском, хотя для овладения Белоярском силы у него имеются, Оконный видит в этом лишь проявление ограниченности Чуба, неуменье вести массы в бой. Себя Оконный воображает настоящим «водителем» масс. На самом деле он просто подчиняется тому партизанскому настроению, которое еще господствует в армии, и которое кое-какими личностями провокационно подогревается. Его ведет, несет на своих волнах настроение массы. Вспомните «митинг в степи», вспомните фигуру

«солдата в обмотках», бросающего в партизанскую массу ехидные словечки, что причины, по которым Чуб не ведет армию в наступление «скрываются от низменного чина». Оконный имеет свой план овладения Белоярском, дающим ключ к овладению важным стратегическим пунктом — Червонной Лозой. Но он не умеет понять, что Чуб не идет на штурм Белоярка потому, что у него более широкий стратегический план. Чуб выступает, как выразитель общей стратегии борьбы с белыми, умеет увязать отдельный этап борьбы с более общими задачами. Оконному такая точка зрения совершенно чужда. И поэтому его план овладения Белоярском толкает в ловушку, которую расставили белые.

И. Сельвинский создает ситуацию, при которой Оконный на время оказывается командармом. Здесь сразу же обнаруживается его социальная природа, его колебания, его мелкобуржуазная мягкотелость. Белоярск взят, но он был бы взят даже, если бы операциями руководил эпилептик Деверин. Когда Чуб, раскрыв шантаж, при помощи которого Оконный занял на время пост командарма, снова «вступает в обязанности» командарма, он отдает приказ «Отдать Белоярск к чертовой матери». Оконный уверен, что Чуб отдает этот приказ просто из зависти к нему — к Оконному. Но вот между ними происходит сцена, которая объясняет, почему Чуб так действует:

Оконный (хватая его за грудь и тряся):
Но по-че-му?
Чуб:
Коли вам антиресно,
Мы зарвалися и будем отрезаны.
В том-то и вся штуковина, брат,
В том-то и все сволочное дело
(хватая Оконного за грудь и тряся):
Что Белоярск нельзя было брать,
Да, Белоярск нельзя было брать,
Хотя это белым и очень хотелось.

Результат взятия Белоярска — длиннейший список убитых, который оглашается в радио-рупор.

VII.

Мы не имеем возможности более подробно разбирать это весьма интересное произведение И. Сельвинского. Но вот что интересно. План Чуба — единственно возможный, целесообразный план. План Оконного — эффектный, по внешности революционный, однако весьма ошибочный. И это не случайно, а внутренне обусловлено тем, что Чуб выразитель воли революционного класса, а Оконный — революционер чувства, минуты. Для Чуба борьба с белыми полна глубокого социального смысла, а для Оконного — она лишь проверка его индивидуальных способностей, что-то в роде шахматной игры. Недаром в момент взятия Бе-

лоярска на сцене шахматы. Однако произведение И. Сельвинского «трагедия». И оно двоится, подобно тому, как двоятся многие произведения попутничества. С одной стороны, «Командарм 2» — разоблачение мелкобуржуазного индивидуализма, торжество Чуба над Оконным, а, с другой, это, так сказать, трагедия, в которой даны *гениальность* (Оконный), *которая ошибается и посредственность* (Чуб), *которая права*. Посредственность права против гениальности. Именно такова подоплека трагедии, то, что делает ее трагедией. И в этом, конечно, большой недостаток вещи И. Сельвинского. Этот недостаток, по нашему мнению, прекрасно сумел понять постановщик «Командарма 2», В. Э. Мейерхольд. Именно поэтому он главные изобразительные средства направил на то, чтобы снизить образ Оконного, снять с него тот ореол романтики, каким окутывает его автор, чтобы показать истинную социальную природу Оконного. Это, по нашему мнению, делает «Командарма 2» в постановке Мейерхольда вещью, имеющей бо́льшую социальную значимость, чем «Командарм 2» И. Сельвинского.

«Командарм 2» — типично попутническое произведение. В нем сказываются все недостатки, присущие попутничеству. Эти недостатки выражаются, например, в том, что Чуб обрисован в нем чертами, находящимися в резчайшем, кричащем противоречии с его партийностью. Он индивидуалист, тычущий всюду свое «я», не меньше, пожалуй, чем Оконный. Но если индивидуализм Оконного художественно обоснован, то у Чуба он производит весьма странное впечатление. Совершенно странно звучит в устах Чуба такая похвальба:

Я! был водитель массовых войск,
Бессмертный ваш дорогой диктатор,
Рабоче-крестьянин от царских каторг,
Я!! А теперь у вас ставленник свой? и т. д.

Или такое, например, рассуждение Чуба:

Я выявил массу. Ей генерал,
Дважды лютый и трижды уваженный
Будет любимей и более рад,
Чем я, коего все ненавидят.
Чубарев: За что?
Чуб: А за то, что свой же мужик —
И вдруг, понимаешь ты, в мощном виде.

И дальше:

Я лучше их знаю, куда им итти.
Я ночи не сплю ради ихней пользы и т. д.

Вся эта похвальба и вся эта «философия» Чуба значительно снижает художественные стороны «Командарма 2». Но она должна быть отнесена не за счет недостаточной гибкости, пластичности творческих данных И. Сельвинского, а за счет особенностей попутничества.

Еще одно любопытное обстоятельство.

В «Воре» Леонова важнейший недостаток то, что история падения и нового возрождения Векшина дана как изображение метаний «голого» человека, что писатель всеми мерами стремится абстрагироваться от социальной среды героя. В произведениях более близких к нам попутчиков этих недостатков нет. И в «Командарме 2», и в «Зависти», и в «Пшторге» социальная среда является предметом изображения писателя. Но любопытно то, что положения, в которые писатель-попутчик ставит своих героев, обычно оказываются настолько прихотливо сплетенными, настолько искусственными, что многое теряется в смысле художественной действенности произведения. Так, например, в «Командарме 2» для того, чтобы подчеркнуть различие между Чубом и Оконным, для того, чтобы обрисовать противоречивую, неустойчивую, колеблющуюся природу Оконного, Сельвинский прибегает к такому «сильно действующему» средству, как необходимость, с точки зрения революционной целесообразности, расстрела артиллерией эшелона сыпнотифозных больных. Но известно, что именно столь сильно действующие средства в художественном произведении отказываются служить целям, для которых предназначены. В действительности так не бывает! Вот аргумент, который обесценивает *художественную* правду произведения, так как направляет внимание читателя совсем не туда, куда хочет направить его художник. И тут не спасает то соображение, что, скажем, Сельвинский не претендует быть реалистом. Ему приходится чрезмерно, переходя границы, которые здесь ставит искусство, «нагружать» действительность, чтобы получить нужное действие. Причина этому — не особенности его творчества, а особенности той идеологии, которая свойственна попутчикам и которая именно в данном направлении определяет характер их творчества.

Еще ясней это видно на примере «Товарища Ардатова» Адуева. Адуев ставит перед собой задачу показать, как важно для коммуниста в период строительства овладевать техникой. Чтоб показать это, ему приходится на ряд лет закопать в землю (буквально!!) своего героя. Незачем говорить, что это обесценивает его произведение с художественной стороны. Не спасает здесь и то, что «Товарищ Ардатов» — гротеск.

И Сельвинскому и Адуеву приходится ставить своих героев в совершенно необычные, совершенно исключительные, исключаемые действительностью условия для того, чтоб наиболее отчетливо выявить характер героев. Происходит это потому, что идеология попутничества не дает ключа к полному пониманию действительности, к тому, чтобы в обычных условиях показать то, что они стремятся показать в «Командарме 2» или в «Товарище Ардатове». Повторяем, ничего не может дать для объяснения этого обстоятельства ссылка на особенности их творчества, так как именно особенности творчества художника должны быть объяснены условиями общественного бытия.

VIII.

Писатели-попутчики, наиболее близкие к нам, нередко так рассуждают. Когда мы пишем на темы, не ставящие острых вопросов современности, нас нередко в критике даже хвалят за мастерство и т. п., когда мы берем острую актуальную тему, на нас критика обрушивается, упрекает в непоследовательности, в том, что мы отрицаем мелкобуржуазные тенденции и т. п. Такие заявления приходится слышать, например, от конструктивистов. Конечно, когда в нашей критике проскальзывает «заушение» попутничества, эти упреки имеют известное основание. Но они теряют под собой всякую почву, когда дело идет о действительно объективном марксистском анализе художественного произведения. Ведь чем острей, злободневней тема, которую разрабатывает писатель-попутчик, тем ярче в его произведении сказывается непоследовательность попутнической идеологии, тем ярче сказывается то, что «промежуточные идеологические формы» обесценивают художественную значимость произведения. И тем больше открывается возможностей для критики указывать на непоследовательность, противоречивость этих «промежуточных идеологических форм». Было бы крайне печально, если бы писатели-попутчики, в особенно наиболее близкие к пролетариату, делали отсюда вывод, что не следует разрабатывать боевых, актуальных тем, что их разработку нужно предоставить только пролетписателям. Именно работа над такими темами, особенно при условии повышения качества нашей литературной критики, поможет писателям-попутчикам наиболее ясно увидеть и благодаря этому наиболее быстро изжить непоследовательность и противоречивость своей попутнической идеологии, наиболее быстро перейти на идейные позиции пролетариата.

БОРЬБА ЗА ПОЭЗИЮ [1]).

И. Дукор.

На сегодняшний день поэзия почти беспризорна. И это вовсе не потому, что за последнее десятилетие она не накопила достаточных материальных ресурсов. Даже наоборот. Разные поэтические группы широко и плодотворно развертывали свои тематические и технологические возможности; тем, кому суждено было умирать — умирали достаточно торжественно и долго, самой длительностью процесса обеспечивая свою функциональную роль (хотя бы в качестве «точек отталкивания», обладающих солидной временной протяженностью). Инвектива, эпос, лирика, конструкции смешанного порядка — все эти разнообразные творческие стандарты уже достигли своей известной, крепкой и отстоявшейся нагрузки. Отсюда то ощущение кризиса в современной поэзии, о котором так много пишут [2]). те тревожные нотки, которые слышатся в высказываниях поэтов, критиков, публицистов; тот глубоко симптоматичный и показательный отказ от поэзии как средства выразительности, который сейчас так характерен для поэтов, порою резко враждебных и антагонистичных друг другу по своим идеологическим и формальным платформам. И еще: выход поэтов в прозу (Тихонов, Асеев, Инбер, Третьяков и т. д.), драматургию («Клоп» Маяковского, «Командарм 2» Сельвинского, «Выстрел» Безыменского) —не является ли это нащупыванием обходных позиций, тех боковых линий, которые потом в своей эволюции выдвигают кардинально новые ритмические, лексические и иные перспективы?

---

[1]) Редакция печатает статью т. Дукора в порядке обсуждения, оговаривая свое несогласие как с методологией автора, так и с его практическими оценками при анализе современной поэзии.

В этой же книге нашего журнала напечатана статья С. Малахова «Поэтика и методология конструктивизма», в которой автор дает критику методологии конструктивистов.

Оценка же конкретного положения на фронте современной поэзии будет дана в ближайших статьях и обзорах.

[2]) Пусть читатель по этому поводу просмотрит хотя бы интересную дискуссию на страницах «Молодой гвардии» (№ 12, 1929 г.).

Если Н. Остолопов еще сто лет тому назад писал: «Оратор говорит только истины с убедительной силой и простотою, а поэт изображает правдоподобное с такой поразительной приятностью, которая пленяет и с тем вместе потрясает душу» [1]) — то на сегодняшний день надо сказать: основные наши поэтические кадры нашли в известной степени ту меру «приятности» и те способы «потрясения», дальше которых уже начинается или расширение достигнутых позиций за счет резкого переоборудования всего поэтического инвентаря или творческий тупик.

Кризис в современной поэзии (будем говорить об этом процессе полным голосом) не случаен. Художественная литература (и в частности— поэзия, как одна из ее наиболее гибких и «значимых» форм) является сейчас мощной и органической частью социалистического строительства. Наиболее показательным для сегодняшнего дня является то обстоятельство, что кризисное положение уже ощущается всеми не как декларативное заявление, а как вполне реальный и достаточно жесткий факт. Сейчас еще трудно учесть, в какой степени это отразится на поэтической продукции ближайших лет. Во всяком случае можно отметить следующее характернейшее обстоятельство: неумение уловить «генеральные линии» эпохи на наших глазах резко снижает любую творческую установку, и наоборот: любая «честно» и грамотно разрешенная современная тема с той же резкостью повышает качество материала. Быть может еще никогда литература и жизнь не сталкивались так прямолинейно. Уже сейчас можно с уверенностью сказать: все основные литературные дискуссии и проблемы последних лет — форма и содержание, форма и материал (нужно понимать это взаимоотношение значительно шире ленинградских формалистов), роль «подсознательного» в творчестве художника, стиль и жанр пролетарской литературы, значение конструктивизма и левой попутнической интеллигенции (если угодно: сопролетарского творчества) в сложной системе взаимообразующих фактов советского строительства, вопросительная формула М. Шагинян: «Писатель болен?» в ее различнейших вариациях (вплоть до «неустроенной совести» В. Шкловского), романтизм и реализм, писатель и газета, эволюция Лефа и т. д., и т. д. — вся эта масса волнующих и острых проблем, как вокруг невидимой оси, вращалась около того самого главного и трудного, что определяется двумя словами: «литература и жизнь». Если еще учесть дискуссии о принципах марксистского литературоведения (тесно увязанные с текущей художественной практикой), то тогда читателю станет ясной та многоречивая и пестрая картина, та напряженная борьба, которые проходят на наших глазах.

Есть еще одно обстоятельство, которое чрезвычайно осложняет и затрудняет дальнейшую продвижку всего нашего поэтического сектора.

---

[1]) Словарь древней и новой поэзии, составленный Н. Остолоповым. Санкт-Петербург, 1821 г., стр. 400.

Социология и технология не совпадают. Рост читательских потребностей, необычайное богатство и противоречивость социально-экономических, культурно-бытовых и политических прослоек — все это предъявляет поэзии на сегодняшний день чек на «полную валюту». С другой стороны: даже то наследие, которое было нам передано символизмом, футуризмом, первыми опытами пролетарского политического молодняка, неокрестьянской школы и конструктивизмом (в его первой стадии), — сейчас уже никого не удовлетворяет. Тематическая и технологическая базы ширятся с каждым днем; даже наиболее крупным и квалифицированным поэтам приходится улавливать только отдельные контуры (семантические, лингвистические, ритмико-синтаксические и т. д.). «Большая тема» уже сегодня ощутимо «расплывается» на узкой и поэтому сугубо-ответственной поэтической площадке; даже наиболее оборудованная технология уже не соответствует тематическому заданию в той пропорции, в какой это было достижимо лет пять тому назад. «Внутреннее видение» поэта либо концентрируется на лабораторном эксперименте (и притом строго диференцированно: то в области строфики, то — словарного запаса, то — сюжета), либо тема поглощает специфику, распределяя ее в различных дозах по ударным пунктам, оставляя общую насыщенность стиха, его законное право именоваться только тем, что он есть, без перебежек в иные области.

Могут спросить: значит «диктатура темы»? — Да! — Значит формальные возможности исчерпаны? — Отнюдь нет! Только диктатура темы может сейчас обеспечить технологию стиха. Никогда еще за десять лет бурного развития современной поэзии это не ощущалось так ясно и выпукло. Никогда еще смысловой магнитный стержень не впитывал в себя с такой жадностью формообразующих опилок. Так же как диктатура пролетариата с каждым днем предъявляет все большие требования на повышение квалификации в многообразнейших плоскостях применения человеческого труда, в своем планомерном и целеустремленном развитии обогащая технологическую базу, также и в области литературы через тысячи посредствующих звеньев мы ощущаем отраженное дыхание этого единого процесса. Если в первые годы революции литература могла и *должна* была позволить себе «роскошь» имманентного формального изыска, включая лабораторию на расширение словесного инвентаря и ритмической оснастки, то сейчас «форма и содержание» переместили свои функции. Проблемы «живого человека» в пролетарской литературе, инфляции прозы в поэзию и смысловой нагрузки у конструктивистов, «лирического фельетона» и газетной специфики образа у Лефов и т. д. — все это варьирует «империалистические» тенденции того, что мы условно решили подчеркнуть рискованной формулой «диктатура темы».

Принципиально сейчас важна степень насыщенности темы. Тема становится основным функционально-конструктивным импульсом; норма приближения к насыщенности становится нормой творческой победы

Поэт может позволить себе все что угодно в своей лабораторной методике: от экспрессионизма и романтизма до натуралистических мазков и агитки — все это будет оправдано только тогда, когда тема «по-новому» будет осознана и воспринята, когда трудность «повертывания» будет подчеркнута всей совокупностью смысловых комплексов. Удар, скользнувший мимо тематического задания, превращается в холостой выстрел. Отсюда кризис, перестройка рядов, мучительные поиски новых путей.

В качестве пояснения:

Кризис порожден не только высокой требовательностью тематической нагрузки вообще. Нельзя перефразировать Горького: «Тема — это звучит гордо». Только идеологически значимое, принципиально-нужное обладает сейчас (как никогда еще за последнее десятилетие) огромным радиусом воздействия на формальные возможности. Отсюда замедление поэтического темпа, ибо никакое грубое понимание «социального заказа» не может разрешить имманентных законов творчества. Отсюда «внутреннее подтягивание» поэтов разных групп и школ, порою терпеливое и естественное молчание, приглядка, взвешивание разных, частично противоречивых, элементов, соскальзывание с привычных платформ, — бацилла изобретательства упорно ищет новых значительно более емких «питательных сред». П. В. Анненков в своих литературных воспоминаниях рассказывает о молодом Белинском, что он часто сконфуженно проговаривался: «Вот этак со мной всегда случается! Примусь за дело, занесусь бог знает куда, да и опешусь, не знаю, как выразить мою мысль, которая, однакож, для меня совершенно ясна»[1]). Социально-значимая тема занимает сейчас такое же положение «ясной» и, вместе с тем, «прекрасной незнакомки». Несколько лет тому назад было легче «работать»; выразительные средства, формальная аппаратура относительно быстро наслаивались на тематический каркас. Да и соотношение тем было проще. Классово-смысловая диференцировка только намечалась. Вольный ветер революции капризно смешивал «как» и «что». Важна была свежая установка. Смысловые контуры нового быта, проблем культурной революции, эпизодов гражданской войны, экспедиций в будущее и в прошлое намечались для поэтов туманно и снисходительно. Сельвинский гремел на махновских тачанках, Тихонов раскатывал фургоны, Пастернак задыхался в лирическом шопоте. Безыменский примерял летом котиковые шапки, Маяковский развертывал гортань в рупор — все это было нужно, приемлемо и радостно. Сейчас жизнь стала «серьезней», тема не потеряла «ясности», но стала трудней и «невыразимей»; процент технологической амортизации растет.

Проблема новой темы органически связана с проблемой нового поэтического языка. Язык (образность мы оставляем пока в стороне) — основ-

[1]) П. В. Анненков, «Литературные воспоминания». Изд. «Academia», М., 1928, стр. 191.

ной материал поэтического творчества и всегда, во все эпохи он с педантичной точностью барометра отражал социально-смысловые сдвиги основных творческих школ. Язык жестко деформирует композиционные схемы; привычная строфика разрешается свежими языковыми массами в непривычных, «остраненных» плоскостях. Математического соответствия между новой лексикой и старой формой уже не может быть (это разрешается или как «святотатство» или как лабораторный опыт. Отсюда печальной памяти провал брюсовской «Меа» и оправданность «классицизма» Сельвинского). Больше того: рождение новых речевых жанров в корне изменяет звуковую экспрессию, ритмодинамику, стройку всех значимых элементов стиха. Если учесть всю сложность социальных взаимоотношений на сегодняшний день, то читателю будет понятно, откуда у нас такой богатейший речевой репертуар от архаизмов и провинциального Клюева до местечкового жаргона Уткина и цыганских романсов Сельвинскгоо. Принципиально новые смысловые задачи, сюжетные ситуации, необходимость чуткого реагирования на изменение социально-бытового порядка — все это опрокидывает прежние языковые штампы и тесно увязанную с ними композиционную методику. Мыслим сонет, построенный на специфически-раббаковских или красноармейских речевых высказываниях, но, даже в таком случае, он перестанет быть сонетом в старом понимании (такие опыты уже делали символисты, нарочито разрушая этим канонические формы). Сейчас поэтическая форма вообще мыслится уже (практически), как абстракция, ибо на сегодня нет нормативно-тождественных словарных заготовок; процесс становления языка необычайно глубок и динамичен; если представить себе, что в поэзии этот процесс должен увеличиваться в своем темпе в геометрической прогрессии, то нам станет ясным и величайшая заслуга нашей эпохи в смысле уплотнения и вместе с тем расширения языковых массивов и величайшие ее трудности.

Реформу современного поэтического языка первыми сигнализировали футуристы. В этом — их неоспоримая историческая заслуга. Символисты были скорей композиционными новаторами, чем языковыми по существу. Новые языковые факторы от городских «примитивных» песен Брюсова до «частушечных» элементов поэзии Блока, от славянских архаизмов и неологизмов Вячеслава Иванова до экзотики Гумилева они вводили механически, деформируя этим вводом только в очень незначительной степени общую композиционную структуру стиха (пример: знаменитые «паузники» — явление внутри-композиционного порядка).

Футуристы в своей поэтической работе шли от уличных речевых комплексов. Важно не это азбучное положение, а то, что принципиально иная речевая установка зачеркивала композиционные схемы символистов. Очевидно: новой общественно-бытовой атмосфере, новому речевому жанру было тесно в прежних рамках тонизированной силлабики и почти канонической строфики. Важно, что «башням из слоновой кости»

даже такие разные поэты, как Маяковский и Пастернак — один раньше, другой позже — противопоставляли одну и ту же платформу. Если Пастернак фиксирует спокойно:

Поэзия, я буду клясться
Тобой, и кончу, прохрипев:
Ты не осанка сладкогласца.
Ты — лето, с местом в третьем классе,
Ты — пригород, а не припев (Пастернак, 1922 г.),

то Маяковский, с присущей ему говорной нервностью, толкаясь по площадям и рынкам, рвет «изо рта... непрожеванный крик», нанизывая на ораторскую экспрессию «слова-судороги, слипшиеся комом». Эта авторская формулировка Маяковского предельна по своей точности. Если новому речевому жанру стало тесно в привычных ритмических и композиционных рамках — то слова, в силу своего, только им присущего закона, естественно, на первых порах должны были «слипаться комом». Эти «комья» и явились отправными пунктами для новой композиционно-лексической программы. Поэтому в «Пощечине общественному вкусу» основным пунктом декларации футуристов было право поэта «на увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами». Увеличение словарного объема шло и за счет общепринятой тематики и за счет всех композиционных элементов. «Внутренняя звонкость», ударность отдельных речевых «комков» — такова структурная линия футуризма в его дореволюционную эпоху.

Итак:

«Звонкость» была основной магистралью футуристической поэзии. Она определяла собою не только новую ритмо-тонику, но и синтаксис. Композиционные отрезки базировались на звукоряде, насыщенном своеобразной взрывчатой эмотивностью.

Говоря о конструктивном значении этих звукорядов и, главным образом, — рифмы, Асеев в 1928 г. еще раз подчеркивает всю значимость углубления и расширения фонетики. Рифма «из плоской стала объемной, она стала весить, а не висеть на конце строки» [1]). Для футуризма борьба за поэзию сводилась фактически к борьбе за «полноценный» звук. Борьба эта усугублялась тем обстоятельством, что в звук «вжимались» социально-различные смыслы; что психологически футуристы только нащупывали грядущие катастрофы, не понимая (и это совершенно естественно) всей грозной динамики нарастающих общественно-экономических потрясений. Важно то, что поэтические высказывания футуристов (учитывая обстановку, цензуру и т. д.) ориентировались на *бунтующего собеседника* (социально отнюдь недифференцированного); это прекрасно понимали символисты. Уже 25 марта 1913 г. А. Блок записывал в своем дневнике (это дату для символизма, в известном смысле, нужно считать

[1]) «Дневник поэта», стр. 114.

исторической): «Футуристы, прежде всего, дали уже И. Северянина, подозреваю, что значителен Хлебников. Е. Гуро достойна внимания. У Бурлюка есть кулак. Это — более земное и живое, чем акмеизм» [1]). Ощущение «кулака» — это ощущение необычайно (в тех условиях) сконцентрированного звукоряда, обнаженной фонолексики (если только такой термин возможен). У футуризма тогда еще не было «стабилизованной социальной аудитории» (термин Н. В. Волошинова). И потому вся система внутренних оценок, мотивов, диалогов и т. д. или приобретала установку на бунтующих «мы» или целиком расходовалась на повышение имманентных моторных импульсов. Отсюда высокое качество всей лабораторной практики первых футуристов: функциональная мощь футуризма как своеобразной литературной системы.

В 1918 г. «воскрешение слова» было вчерне закончено. Надо было не только выбирать стабилизованную аудиторию, но и поворачивать «слово» на нее.

Произошла знаменательнейшая встреча и сращивание двух родственных энергий. Революционные толпы глотали, не задумываясь, это творчество, поднятое на моторно-речевых шарнирах. «Кулаки», которых чуткие враги научились уважать еще в 1912 г., влезали на трибуны. Свежая семантика, учитывая всю гибкость новых ритмических схем и адекватность звуковых «комков», текла в них самотеком. На новом смысловом стержне лабораторная фактура оседала плотно, впервые ощущая всю радость широкого и плодотворного социовоздействия. Когда искусство получило соответствующий «материал», то, по меткому замечанию Шкловского, «как будто обвалился берег; слои стали видны, и из-под глины лез, отгоняя собак, живой мамонт» («Третья фабрика»).

Смысл подавался «крупным планом». В этом еще одна историческая заслуга футуризма первых лет революции. Вся система изобразительных средств выталкивала локтями смысловые отрезки на ударные, звонкие места. Собственно только эта заостренность формально-смысловых опытов, их интонационная объемность и позволяли стиху (как и в двадцатых годах прошлого столетия) оставаться основной литературной линией. Для прозы тогда не оставалось ни времени, ни места, ни достаточно «объемной» аудитории. События развертывались с бешеным темпом; такой темп для поэтов — благодарнейший материал. Эпоха была «поэтической» по существу. Глубоко показательно, что такие разные поэты как Маяковский, Блок, Д. Бедный, Гастев и др. выполняли разными средствами, в разных идеологических планах одну и ту же миссию. Так как всякие выразительные возможности в конце концов ограничены, и наш внутренний мир, все многообразие общественно-психологических связей приспосабливается к известной сумме «выражений» — то, естественно, только «звучащее» слово могло впитывать в себя огромную смысловую

[1]) А. Блок, «Дневники», т. I. «Издательство писателей в Ленинграде», стр. 194.

потенцию событий и катастроф: гражданских фронтов, голода, революционного пафоса. Только поэзия могла в этом смысле предоставить свой испытанный арсенал: только она могла с достаточной быстротой и емкостью фиксировать действительность, находящуюся в процессе необычайно быстрого и динамического становления. Футуристы были технически наиболее подготовленной группой — и поэтому они шли в головной шеренге (если не считать Д. Бедного, отдельных опытов «Кузницы», «Двенадцать» Блока и т. д.).

Сейчас эпоха стала более «длительной». Динамика ушла внутрь. Социальный генезис футуризма дал ему возможность сыграть технически ведущую роль в героические годы, чтобы потом в силу того же закона поставить перед ним в наиболее острой форме и кризисную проблему, когда динамика пошла на убыль (в поверхностных слоях), когда время стало менее «катастрофичным». «Длительные» общественно-экономические процессы все с возрастающей настойчивостью требуют «длительных» литературных форм (такое прямое взаимовоздействие очень грубо алгебраично, но в основе верно). На наших глазах идет возрождение романа, поэмы, эпоса, развернутого лирического фельетона. Асеев неправильно квалифицирует это возрождение как «нестерпимую антикварную бесвкусицу», вносящую разношерстность и разнобой в нашу поэзию [1]). Весь этот процесс взращен диктатурой большой темы, ищущей уже не ударных комков, а широко распахнутого повествования. Отсюда еще не следует, что малый агит-жанр изжил себя. Нет! Только его роль уже не занимает головного участка; он уходит в активный резерв, пропагандируя себя в газете, в специфических театральных формах агитационной мелодрамы и сгущенной феерии («Рычи Китай», «Клоп»), в своеобразных творческих установках Трама, «Синей блузы», в сериях очерков, скрепленных только единством предмета описания («103 дня на Западе», «Джунго» и т. д.).

Нужно помнить: сейчас Леф вступил в кризисную полосу потому, что он инстинктивно чувствует несоответствие малого жанра тем смысловым заданиям, которые, правда, пока еще определились очень приблизительно. Но смысл уже сейчас разрывает узкие скрепы взрывчатых комков, даже в том случае, если они организованы по принципу нового образотворчества, стремящегося с наибольшей конкретностью и портативностью отобразить реальную обстановку. «Наша задача в том, чтобы литературное сопоставление повернуть к читателю интеллектуально воздействующей стороной» или: «Образ, адресованный к читательской эмоции, закутывающий предъявляемую вещь в импрессионистические оболочки... отчего считаем необходимым отчищать наши писания» [2]).

Кризис Лефа заключается в том, что он сейчас переживает «третью молодость», логически углубляя позиции 1919—1920 гг. на обходных

---

[1]) «Молодая гвардия», № 12, 1929 г., стр. 192.

[2]) Из статьи С. Третьякова, «Новый Леф», № 12, 1928 г., стр. 43.

путях. Это имеет известную значимость для ценности всей художественной концепции этой группы, для имманентного развертывания определенных, строго учтенных принципов, но не для сегодняшней советской поэзии в целом...

Для Лефа определяющим творческим стимулом остается проблема темпа. О. Брик открыто пишет об этом в статье о социальном заказе: «Все развитие и рост лефовцев и заключается в том, чтобы, *не теряя своего темпа* (подчеркнуто мной. — *И. Д.*) в борьбе с буржуазной культурой, в то же самое время приближаться к более точному выражению идей и настроений рабочего класса, отмечая все, что пахнет анархической эксцентрикой» [1]). В этой фразе проблема темпа только слегка завуалирована борьбой против эксцентрики, но по существу, она оставлена на первом месте. Леф упускает из виду, что сейчас проблема темпа тесно сращена с проблемами и большого жанра, и длительного смысла. Качественный коэфициент темпа Леф заработал уже давно. Жанровый — в несравненно меньшей степени. Отсюда сталкивание разных тенденций и разработка старых позиций (не теряющих, частично, своей актуальности) приводит, в конце концов, к кризисному исходу. Отсюда же и переброска малого жанра в прозу; испытывание его на ином, по структуре, материале.

На наших глазах проходит интереснейшая схватка больших смыслов с малыми, высококвалифицированными жанрами. То, что раньше было полноценным, сейчас уже становится узким, недостаточным Эта схватка — знамение времени. Это — только частичное проявление той «диктатуры большой темы», о которой мы уже говорили. Литература — надстройка настолько сложная и взаимнопронизанная, что всегда в ней кризисное соотношение одной из групп является эволюционным фактором для других. В этом — ее специфика. Для Лефа важно еще то обстоятельство, что его собственный капитал — накопленная за годы упорной работы фонетика — уже сама задыхается на узких площадках и сама же нащупывает новые жанровые возможности, хотя бы в области лирических фельетонов («Хорошо», «Семен Проскаков» и т. д.).

Необходимое замечание: кризис Лефа не только следствие недостаточной емкости малых жанров. Это — голая формальная схема, намечающая соотношение смысла и жанра только при самой поверхностной приглядке. Вопрос станет несравненно глубже и сложнее, когда мы учтем, что большая тема с настойчивой закономерностью включает на сегодня и проблемы психологизма, и «живого человека», и намечающиеся контуры новой грандиозной символики и т. д., и т. д. Перекрещивание стольких линий не может, в силу обширности и значимости материала, удовлетворяться цепочкой узелков, даже в том случае, если узелки эти завязаны достаточно плотно.

---

[1]) «Печать и революция», кн. 1, 1929 г., стр. 28.

Всякая поэтическая школа, культивируя определенную систему условно-речевых рефлексов, может работать ими только на определенном отрезке времени. Новые события, новая общественно-экономическая и политическая зарядка должны или сломать этот уже привычный речевой комплекс, или переключать его на новые раздражители, которые потребуют иных методов работы. Эволюция Лефа, все резче намечающийся переход на прозу, проповедь рационализма — все это показывает что или Лефу придется отказаться от какой-либо серьезной ведущей роли и агитационно-академически довершать привычную методику воздействия или с былой настойчивостью вырабатывать новые навыки.

Во всяком случае: нигде диктатура темы не проявила себя так полно и интересно, как на кризисе Лефа, ибо подлежащий ломке материал обладал крепкой и гибкой сопротивляемсстью. Тем поучительней для всей современной поэзии соотношение борющихся смыслов и формальных перспектив.

Несмотря на то, что Леф представляет собой значительный участок современной поэзии и что его эволюция послужит отправным пунктом для понимания многих и многих сдвигов в истории русской поэзии двадцатого века, эволюция смысла — явление еще более значительного порядка. История уже на сегодня требует от Лефа полноценного отклика. Если он не сможет его дать — тем самым он механически перейдет в историю литературы. Эволюция станет инволюцией. Конструктивизм и пролетпоэзия уже сейчас шаг за шагом завоевывают его былые командные высоты.

Творческий путь пролетарской поэзии представляет собой глубокие и принципиальные отличия. «Предыстория» пролетпоэзии, начиная с середины девятнадцатого века, насыщена фабричными частушками (с очень своеобразной ритмикой и рифмовкой) и народнической стилизацией. Приблизительно с 1918 г., когда пролетпоэзия уже постепенно становится «эволюционным объектом» литературы, ее борьба за творческую установку была спаяна с борьбой за новую тему. В этом ее основное своеобразие, ее резкое отличие от других поэтических групп. Это положение, понятно, нужно понимать очень условно. Дело не в деталях, а в основном устремлении творчества. (Понятие «новой темы» нами строго отграничено: под этим общим термином в данном случае подразумевается все своеобразие смысловых комплексов класса-гегемона. Это тоже очень условное определение, но оно необходимо, хотя бы в качестве рабочей гипотезы.)

До 1918 г. пролетарская поэзия ориентировалась на собеседника почти подпольно. Она не имела ни «права голоса», ни своей технологии. Ей надо было поэтому пользоваться чужими штампами, чтобы сквозь них прорывать свои, только намечающиеся смыслы. Борьба за эту элементарную возможность снижала остальные задачи и, в первую очередь, первичную закалку собственных стилевых навыков. Если в недрах бур-

жуазной литературы накопилось достаточно взрывчатого материала для «точек отталкивания»; если футуризму хватило мускульной тяжести, чтобы перевернуть символическую эстетику дыбом, — то у пролетарской литературы того времени не было для этого ни средств, ни возможностей. Борьба за право элементарного тематического существования отнимала всю энергию. Поэтому история пролетарской поэзии до последних лет — это история специфики тематической, но не ритмического, или композиционного новаторства. И только с 1923—24 гг. начинают намечаться собственные стилистические линии — и этот процесс интенсивно продолжается на сегодняшний день. Огромное преимущество пролетарской поэзии заключается в том, что ей не надо приспосабливаться к новым смыслам, что она органически сращена с ними, что для нее ставка на адекватное содержание — эта труднейшая проблема современности — представляет значительно меньшие трудности, чем для других поэтических групп. Кризис пролетарской поэзии начался с другого конца: он проходит, главным образом, в области технологии, но не семантики.

Органическое срастание с новым смыслом, когда он завоевывает историческое поле действия, имеет свои огромные преимущества и свои недостатки. Если учитывать своеобразную диалектику разных литературных факторов, то тогда станет ясным, какой методологический интерес приобретает это положение в наши кризисные дни.

«Язык питается смысловыми корнями, соками той почвы, на которой он вырос. Ствол и ветви его диалекта, его ритмического развития дают основание и костяк его многовековому существованию: но смена шелестящих над ним листьев, которыми он дышит, которыми он заявляет о своем нынешнем конкретном существовании — есть его звучание, вечно изменяющееся и обновляющееся с весной каждого нового поколения» [1]). Конкретная история пролетарской поэзии доказала всю зыбкость этой асеевской метафоры. В истории литературы бывают периоды, когда шелестящие над семантическим стволом листья питаются искусственным кислородом, ибо ствол должен жить — жить во что бы то ни стало. Бывают и обратные ситуации, когда умирает ствол, а листья продолжают питаться и шелестеть за счет тех кислородных отложений, которые накопляются внутри, а не извне, из окружающей социальной атмосферы. Рост многих литературных школ начинался с периода заимствований и пользования чужими штампами. Когда устанавливалось равновесие между внутренним смысловым кровообращением ствола и приглядкой листьев на кислородные порции, — тогда растущие литературные группы вступали на путь собственной стилистики.

Между темой и стилем (понимая под этим целеустремленное своеобразие различных оформлений) соотношения равновесия в пролетарской литературе еще нет и не может быть. Для первых лет революции это было

[1]) Н. Асеев, «Дневник поэта», стр. 73.

столь естественным, что о кризисных состояниях не могло быть и речи. Всякая победа на тематическом участке, поданная хотя бы с минимальной квалификацией, была уже фактором полнокровным. Особенностью сегодняшнего дня пролетарской поэзии является то обстоятельство, что именно объемное расширение и длительность смысла диктуют обновление и сдвиг изобразительных средств. Когда пролетарские поэты задыхались в семантическом пафосе, — они ловили те языковые стандарты, которые были тут же, под руками. Отсюда символические концепции в «Кузнице», перекрещивание Маяковского и Есенина в первых опытах Жарова, лефовские растянутые ритмические схемы у раннего Безыменского, столь же явная, уже акмеистическая учеба у Саянова, растущая группа молодых конструктивистов среди комсомольских поэтов и т. д. Только безграничная смысловая потенция могла разрешать столь жадную и вместе с тем противоречивую учебу. Как только смысл начал отстаиваться в контурах более спокойных и четких, — языковые стандарты первых лет революции на наших глазах начинают сдаваться в архив. Тема сейчас уже не прощает ни малейшего пренебрежения к речевой установке. И поэтому Безыменский так осторожно и едко щупает людей и вещи в своих «Миниатюрах»; Светлов вылез из теплушки и несет в мир мягкую, романтическую иронию; Саянов пытается осознать себя на линиях авантюрной поэмы; Алтаузен сопоставляет виселицу Каляева с рыжими отблесками пивной на Смоленском рынке; Казин внимательно изучает вывески. Соотношение тематических и формообразующих отрезков испытывается где-то на окольных путях, исподволь.

Если сравнить декларации пролетарских поэтов вчера и сегодня, то станет ясным, как трудны и ответственны стали поиски нового оформления для «стучащихся в дверь» сотен и тысяч замыслов. Жаров пишет: «Горе тем из нас, кто обходит сложность этих решений, кто поспешно пытается реализовать лозунг, не переварив его в поэтической крови» [1]); Безыменского не удовлетворяют «герои поэтических произведений, живущие упрощенной теоретической жизнью» [2]). Светлов говорит открыто: «Кризис в литературе огромен. Я только констатирую, но не разбираюсь в причинах. Болезнь очень серьезная, но зависит не от патологических изменений в литературном организме, — инфекция принесена снаружи; из сферы внелитературной» [3]). (Дальше Светлов ставит ложный диагноз: для него кризис заключается в том, что литературу затопляют ханжи, лизоблюды и подхалимы. Неверно потому, что их всегда было достаточно; для истории литературы они умерли, и только поэтому мы не ощущаем их тлетворного влияния.) Таких заявлений можно сейчас собрать сколько угодно.

---

[1]) «На литературном посту», № 20—21, 1928 г., стр. 68.
[2]) «Молодая гвардия», № 12, 1928 г., стр. 193.
[3]) «Октябрь», кн. 2. 1929 г., стр. 220.

Да! Инфекция кризиса принесена снаружи, из сферы «внелитературной» — из тех же отслоек и вариаций ответственной и все ширящейся семантики. Вопрос заключается в том, насколько крепок и стабилен «зараженный» организм. Инфекция может стать сывороткой и, наоборот, ее же патогенность может обусловить смертельный исход.

Пролетарская поэзия в целом подошла к поворотному пункту. Поэтическая система «не есть равноправное взаимное действие всех элементов, а предполагает выдвинутость группы элементов («доминант») и деформацию остальных — произведение входит в литературу, приобретает свою литературную функцию именно этой доминантой» (Ю. Тынянов). До сих пор пролетарская поэзия резко отличалась от всех остальных школ своей тематической доминантой. Доминанта эта была необходимо-органичной по существу: ее функциональная роль была определяющей. Она предрешала расстановку всех мыслимых в процессе учебы технологических вариантов. Сейчас наступает обратный процесс. Демаркационная линия не может проходить только по смысловым окопам. Социальная обусловленность «литературного дела» заключается в том, что в известные эпохи происходит не только смена доминант, но и меняется степень их взаимосоотнесенности. Смыслы начинают «затушевываться» узкотехнологическими экспериментами. Те — в свою очередь — жанровыми. Процесс этот совершается очень медленно и постепенно. Диктатура темы не дает возможности вырождаться этому процессу в автономные эволюционные циклы (в этом тоже разительное отличие пролетпоэзии от поэтических школ дореволюционной эпохи). Медленность и постепенность процесса дает видимую затяжку кризиса, создает иногда ощущение бега на месте. Семантика требует адекватного «оборудования»; семантика растет чрезвычайно быстро и усложненно; эшелоны с технологическим инвентарем поспевают с недостаточной быстротой и точностью; начальники станций, ошарашенные грандиозностью и емкостью замыслов, путают стрелки запасных путей; отсюда заминки, перебои, горький привкус неудовлетворенности.

Кроме того слова должны подаваться в принципиально-новом тембре Механическое переключение чужой методики, столь эффективное в первые годы революции, сейчас немыслимо. «Взрывчатая эволюция», столь симптоматичная для первых периодов романтизма, символизма или футуризма и предполагающая наличие длительных узколабораторных периодов, сейчас также ограничена и в средствах и во времени. Слова сейчас «социографичны» больше, чем когда-либо. Читатель от любой речевой установки апеллирует к действительности. Поэтическая воля ломает сопротивление материала сразу в двух параллельных плоскостях: смысла и стиля. В этом — своеобразие переживаемого современной поэзией момента (пролетарской в особенности). Такая двойная нагрузка трудна и ответственна. Она же и тормозит рост пролетпоэзии; она создает те «узкие места» на поэтическом фронте, которые сейчас становятся предметом оживленных дискуссий

Пролетарская поэзия переезжает в новый дом. Десять лет тому назад от здания к зданию были повешены плакаты и они определяли собой и перепланировку выразительных средств и тематические линии. Затем начали просачиваться иные методологические тенденции от жаргонных диалектов («Поэма о рыжем Мотеле») до авантюрных ситуаций («Картонажная Америка» Саянова). Этот этап также изживает себя.

Если до сих пор для переезда можно было покупать формообразующие стандарты у талантливых букинистов и мебель у талантливых старьевщиков для того, чтобы наспех, как-нибудь, обставить жилплощадь, то сейчас уже всю обстановку нужно расставлять иначе, чтобы стены звенели по-новому. Иная расстановка мебели, полное переоборудование ее функциональных возможностей становятся лозунгом дня организующей схемы литературного дела.

Талантливейший из пролетарских поэтов, М. Светлов, в «Записках писателя» [1]) уже декларирует: «Нужна вообще строка (она случайно может быть первой в стихотворении), но если ты приступаешь к теме и у тебя нет строки (не важно какой по счету), от которой могло бы «разбежаться» все стихотворение — стихотворения не получится. Получится нечто резонерское, антихудожественное, с неприлично расстегнутым социальным заданием.

Надо забыть о том, что стихотворение делается только из головы. Человеческий зародыш начинается не с черепа, а со случайности. Это не значит, конечно, что разум в стихах отходит на задний план. Когда стихотворение «бежит», надо «натянуть поводья».

Эти строки — свежий человеческий документ, фиксирующий начало новой литературной эпохи в специфике пролетлитературы. Этим зачеркиваются все предварительные опыты «прямого» порядка. «Случайность» технологии и «застегнутость» социального задания впервые декларируются с такой уверенностью в правоте своих основных позиций. «Натянутые поводья» гарантируют творческое равновесие противоречивых элементов стиха. Это — начало зрелости и самобытности завтрашнего дня пролетпоэзии. Внутреннее литературное дело зарождающегося пролетарского стиля пока еще очень абстрактно предощущает свой тембр. Кризис творческого роста пролетарской поэзии начинает развертывать все свои смысловые и формальные потенции, чтобы в них найти только ему одному присущую специфику.

Конструктивизм относится к числу тех современных поэтических школ, которые рука об руку с пролетарской поэзией учли с самого начала значимость диктатуры темы, творческую неизбежность целеустремленной семантики. Уже в первом сборнике конструктивистов («Мена всех») Зелинский подчеркивал: «Техническая логика поэзии не должна забывать, что она получает свое питание и имеет практический смысл лишь

[1]) «Октябрь», кн. 2, 1929 г.

постольку, поскольку она опирается на реальные семантические интересы людей» [1]). В декларации Л. Ц. К. в «Госплане литературы» определяющей формулой является то положение, что «конструктивизм, перенесенный в область искусства, формально превращается в систему максимальной эксплоатации темы» [2]). И, наконец, в «Бизнесе» Зелинским дается наиболее простая и емкая формулировка: «Литературный конструктивизм... это школа, в которой смысл произведения одновременно является и *главным* (подчеркнуто мною. — *И. Д.*) орудием, при помощи которого строится все произведение» [3]). Если учесть эволюционную роль семантики в большинстве работ конструктивистов и вспомнить, как формировалась поэтика пролетарской поэзии под прессом социально значимых смысловых заданий, то станет ясным, почему Зелинский предложил называть левых попутчиков «поэтами сопролетарскими». Этот термин не случаен. Он акцентирует родственность основных формообразующих тенденций.

Историческая заслуга конструктивизма заключается в том, что он с первых же дней своего существования учел свое литературное дело как фактор социо-воздействующего порядка. Лабораторные проблемы разрабатывались им только в «замкнутом» кругу; опыт «Мены всех» остался единственным; уже «Госплан литературы» смотрит теме в упор, без всякого эстетства и узко-формальной экспрессии. В этом коренное отличие конструктивизма от всех остальных интеллигентских школ дореволюционной и октябрьской эпохи.

Отличие конструктивизма от пролетарской поэзии заключается в том, что он прыгнул на паровоз истории уже с солидным технологическим багажом. Понятно, не только количество этого багажа, но и качественно новое мировосприятие определило собою то, что нужно было переплавлять очень сложную амальгаму литературных воздействий и опытов на новом семантическом острие; сложность эта усугублялась тем обстоятельством, что семантика резко повлияла и на поиски нового жанра и на методику локализации образов новыми словарными средствами. Революция всколыхнула огромные языковые массивы; революция влила в привычные схемы огромное количество неологизмов, речевых установок, динамичных интонаций. Поэзия обязана была учесть новизну языкового материала; материал, находящийся в процессе буйного становления, размывал отстоявшиеся каноны; длительные смыслы диктовали длительность жанров; отсюда поиски эпоса, авантюрных баллад, семантически-вместительных новелл. Богатство свежих интонаций, мелодийность и гибкость ритмических осей должны были базироваться уже не на автономных комках или рифменных повторах, пронизывающих строку от начала до конца, не на «весомых» звуковых магистралях, прихотливо соорганизующих синтаксические отрезки, а на живой

[1]) «Мена всех», стр. 26.
[2]) «Госплан литературы», стр. 10.
[3]) «Бизнес», стр. 5.

диалектологической ткани, не подчиняющейся никаким узко-нормативным указаниям. Материал поэзии смыкался с семантикой по наиболее плодотворной и интересной методике. Язык в его живом и многообразном становлении становится тем базисом, в котором скрещиваются и смысловые и жанровые перспективы.

Конструктивизм снова поставил во главу угла проблему локализированного материала. Важно то, что «локализация материала» не была для конструктивистов только использованием местных диалектов в целях эстетической нагрузки (чем служила, напр., для символистов «экзотика» или уличные речевые комплексы для футуристов на первом этапе их работы). «Локализация материала» в конструктивном понимании есть вместе с тем и семантическая оснастка стиха; стих натягивается, по терминологии Светлова, уже «тройными поводьями»: смысловых, языковых и жанровых средств. (Проблема конструктивной образности сейчас нами не рассматривается — она требует специального исследования.) Но метод локализации может быть целесообразен только тогда, когда между смысловым и локализированным материалом устанавливается максимальное соответствие по оси жанра; когда язык точно передает ту или иную бытовую ситуацию через жанровый транспарант.

Если для футуризма основной задачей было «воскрешение слова», для пролетарской поэзии — максимально-воздействующая тема, то для конструктивизма сейчас больше чем когда-либо встала проблема жанра. Она тесно увязана системой локализационных приемов и смысловой доминантой. Неслучайно именно конструктивизм поставил проблему жанра во весь рост.

Что является признаками жанра? Определение Томашевского: «Признаки жанра, т. е. приемы, организующие композицию произведения, являются приемами доминирующими, т. е. подчиняющими себе все остальные приемы, необходимые в создании художественного целого» [1])— узко-формалистично и явно недостаточно, ибо жанр как объединяющая система социологичен в первую голову. Именно от него расходятся идеологические нити на более дробные специфические комплексы (интонация, ритм, инструментовка и т. д.). Именно в жанре «нельзя разрывать процесса видения и понимания действительности и процесса ее художественного воплощения [2]). Между жанром и психо-идеологией существует наиболее «прямая», относительно легко уловимая связь. Подлинная социология литературы начинается с социологии жанра. Только обладая жанровой квалификацией можно «видеть» действительность и «вести» ее за собой. Наиболее близкие к революции попутчики учли инстинктивно это обстоятельство и поэтому Маяковский, напр., уже в 1919 г. начал пропаганду оды как наиболее созвучного той эпохе жанра. По-

[1]) Б. Томашевский, «Теория литературы». Гиз, 1927, стр. 159.

[2]) П. Медведев, «Формальный метод литературоведения». Изд. «Прибой», 1928, стр. 182.

этому сейчас Асеев пропагандирует лирический фельетон; Тихонов — поэму. Но если для футуристов (Лефа) жанровые тенденции упирались в проблему инструментовки и чистого тонизма по существу, если для Тихонова жанр был одним из существеннейших способов отрыва от акмеистического канона — то для конструктивистов проблема жанра неразрывно связана и с языковой тканью, и с методикой нагнетения в ней наибольшего процента семантики, т. е., с «локализацией».

Богатство смыслов, их длительность, борьба за свое существование, развернутый фронт идеологических становлений эпохи — все это с закономерной необходимостью продиктовало конструктивизму эпические формы преимущественно. То, что конструктивизм сумел развернутый смысл, переключив его на сетку высокого жанра, оплодотворить, вместе с тем, изнутри теми диалектологическими массами, которые были брошены на «литературное поле» революции, сделало его систему работы необычайно действенной. Сельвинский становится новым центром притяжения для самых разнообразных поэтических устремлений. Конструктивизм первым из всех остальных попутнических групп развернул систему «агитации» в систему «пропаганды» (в отличие, напр., от такого типичного «агитатора», каким является Третьяков), поэтому система конструктивизма является системой синкретической (формально); ее жанры включают в себя наибольшее количество технологических возможностей. Поэтому же только конструктивизм с той же настойчивостью, что и пролетарские поэты, подчеркивает лозунг «учебы у классиков».

Исключительный упор на звуковую доминанту сделал жанровые признаки футуризма (если понимать определение жанра во всем его социо-формальном разрезе, а не только как сумму приемов) несколько туманными и расплывчатыми. В футуризме жанр скорее предощущался, чем намечался (если не считать «оды» и полемических фрагментарных опытов). Его наполняли в равной степени и лирические отступления и гиперболизация смысла. У конструктивистов железные обручи жанров значительно крепче стягивают и интонационные, и словарные, и смысловые массивы. Они позволяют разным элементам стиха срастаться значительно строже и четче. Отсюда более скупая и «бедная» инструментовка; ее поглощают семантика и жанр. Процент поглощения прямо пропорционален диктатуре темы. Этот сознательный отказ от звукового версификаторства — лучший показатель тех органических, коренных изменений в структурных линиях современного стиха, которые продиктованы богатством чисто смысловых перспектив. Эмоция переключается с «звучальных» площадок на непосредственное развитие тематических узлов.

Упор на смысловую доминанту, внедрение в стих элементов прозы — все это поставило в порядок дня у конструктивистов и резкое изменение ритмики. Увеличение процентов говорных интонаций (за счет декламационно-ораторских и чисто звуковых), нанизывание на ритмические схемы «прозаизма» — все это чрезвычайно приблизило ритмику конструк-

тивизма к проблеме новой силлабики. Такой ренессанс кантемировской схемы, сознанный в совершенно новых смысловых, языковых и ритмических плоскостях, является только лишним доказательством далеко идущих организационно-структурных изменений, вносимых в стих диктатурой темы. О «новой силлабике» у конструктивистов, собственно говоря, пока еще рано говорить, во-первых, потому, что самый этот процесс находится еще у них в зачаточном состоянии и, во-вторых, потому, что живое ощущение «силлабизма» было уже утеряно в первой половине девятнадцатого века. Для современной поэзии в целом несравненно важней сама попытка укорочения «стопного» времени за счет тонизма футуристов и развитие словарно-звуковых напластований внутри этих «сокращенных площадок». Когда звук перестает захлестывать все остальные организующие функции стиха (как это было у футуристов), сквозь материальную поэтическую ткань начинают значительно резче проглядывать и метрические и диалектологические контуры. В этом смысл тех новых ритмических принципов, которые несут с собой конструктивисты. И поэтому усиление «силлабических» (условно) элементов у конструктивистов, явившееся результатом усиления смысловых, жанровых и словарных тенденций, представляет собою интереснейший показатель глубоких органических изменений, возможных только при подлинно-новом, творческом пересмотре всех старых канонов. Но так же, как и в восемнадцатом веке наша силлабика была, в сущности, силлабо-тоникой, так же и сейчас нео-силлабика конструктивистов является только своеобразной модификацией в современной тонике. Л. И. Тимофеев доказал, что «силлабика с самого начала явилась силлабико-тонической системой, которая отличалась от классической, так сказать, силлабо-тоники своим «ритмическим синкретизмом» тем, что ритмическое движение в ней создавалось несколькими системами организации ударений» [1]). Так как «система ударений» определяется у конструктивистов факторами многообразными, то ясно, что их методика распределения «ударников» может сыграть революционную роль только внутри тех уже окостеневших тонических схем, которые были выдвинуты поэтическими школами первой четверти двадцатого века.

Кризис конструктивизма, творческий его рост проходил, главным образом, под наиболее тяжелым и ответственным прессом диктатуры темы (учитывая рамки жанровых возможностей). Если у футуристов тема «расползлась» в инвективе, то у конструктивистов она чрезвычайно заострилась на широко разработанных портретных контурах, на «людях с бородавочкой». То, что конструктивисты являются наиболее близкой к пролетпоэзии интеллигентской группировкой, напряженно пытающейся осознать свое место под пролетарским солнцем, заранее должно было обусловить кризисный момент именно на широком и, вместе с тем, детали-

[1]) Пользуясь формулировкой из ненапечатанной пока его работы «Из истории русского стиха. Стих силлабический», стр. 39 (цитация по рукописи).

зированном мастерстве. Интеллигентское (в лучшем, благороднейшем смысле этого слова) сознание конструктивиста все-таки умножает бытовую ситуацию на некий очень большой, несуществующий творчески-придуманный коэфициент. То, что в пролетпоэзии может быть даже длительной случайностью, то в интеллигентской группе может стать короткой нормой. Отсюда гиперболизированная махновщина в «Уляпаевщине», отсюда же и гиперболизация Кроля в «Пушторге», и явно — гротескный «Товарищ Ардатов». Очевидно высокий жанр, чтобы отражать полностью длительную современную тему по ее магистрали, должен внести в свой глубокопоучительный и интересный метод портретной и сюжетной детализации известные творческие коррективы. У конструктивистов столько точек соприкосновения с живой советской действительностью, что тема, помноженная на его жанровую и языковую квалификацию, уже в ближайшее время должна будет обрасти иными и узко-сюжетными и психологическими деталями. Это и будет «столбовой дорогой» конструктивизма в его «сопролетарском» творчестве.

Итак: кризисный период во всех основных школах современной поэзии несомненен. Для Лефа он протекает в области теории автономного факта и формально-завершенной фонетики; для пролетпоэзии — в области поисков принципиально-нового стиля; для конструктивизма — в области переключения интеллигентской психологии на пролетарское мировосприятие, включая сюда и сложную методику построения высоких жанров; для ленинградских поэтов — в области изживания канонических форм и дальнейшей их структурной разработки. Все эти частные модификации единого кризисного процесса являются фактически ответом современной поэзии на огромную, ответственнейшую задачу: адекватно, в пределах своей специфики, достойно ответить тем высоким смыслам эпохи, которые сейчас уже не могут удовлетворяться никакими поэтическими паллиативами, даже в том случае, если квалификация их несомненна. Если даже и проблемы культурной революции, и бытовые контуры, и все то мощное и значительное, что связано с индустриализацией страны, с той новой психо-идеологией, которая в ней нарастает, если даже все это находится сейчас только в процессе динамического становления, все равно — поэзия, эта величайшая «предвозвестница судеб», уже сейчас обязана находить песни, нагруженные всей тяжестью великих и весомых перспектив.

Ощущение кризиса порождает законное беспокойство. Несколько лет тому назад Пастернак окрестил это беспокойное ощущение неадекватности «высокой болезнью» и откровенно писал о том, что

Мне стыдно и день ото дня стыдней,
Что в век таких теней
Высокая одна болезнь
Еще зовется песнь.

Асеев категорически спрашивает: «На чорта нам стихи?»

Вопрос не новый. Еще в эпоху расцвета символизма Зинаида Гиппиус также категорически ставила под сомнение стиховую культуру, почти дословно предваряя асеевскую формулировку: «Нужны ли стихи?». Пытливый и темпераментный критик, она отмечала: «Современные стихотворные сборники и талантливые и бездарные одинаково оказываются не нужны никому». Причины?.. Их было много. И прежде всего: «Время, к которому принадлежат и те и другие (авторы и читатели. — *И. Д.*) — все наши современники вообще: покорные ему, они покорно принимают одинаковую печать. Печать эта — крайняя, тесная, почти страшная субъективность. И современный поэт, утончившись, — обособился, отделился, как человек (и, естественно, как стихотворец) от человека рядом стоявшего, который тоже ушел в свою сторону» [1]). И хотя она тут же спохватывается, что «вопреки мнению усталых, злорадно-равнодушных людей, грустно заявляющих, что стихи отжили свой век и вообще более не нужны, я утверждаю, что стихи необходимы, естественны и вечны», — кризис был налицо. Через несколько лет теорию вымирания стиховой культуры упорно, уже из теоретических соображений, поддерживал проф. Тиандер. «Формы эпического творчества, — писал, он — басня, идиллия, баллада, романс, поэма... идут навстречу поглощению со стороны романа. Все они потеряли свои характерные признаки задолго до этого и превратились в более или менее реальные картины действительности, т. е. в сколки или материалы романа... Теперь они выдохлись. Не осталось в них ни жизни, ни краски. Грядущие поколения вряд ли вольют в них новое содержание» [2]).

З. Гиппиус была тысячу раз права, когда утверждала, что субъективизм пожирал лучшие поэтические устремления. Что касается формально-идеалистического прогноза проф. Тиандера, то живая жизнь доказала всю его эфемерность, ибо на наших глазах поэзия была «лучшим современником» эпохи, и «вымирающие» реальные картины действительности цвели здоровым и интенсивным ростом.

Сейчас место поэзии в жизни иное. Если читатель не чувствует в поэтическом ремесле сгущенного дыхания человеческих масс, только сейчас пробужденных этой же жизнью, если он в поэтических категориях не узнает образного преломления генеральных линий эпохи, если специфическая тяжесть строчки поэта внутренним своим бытием не будет помножена на некий органический с высоким смыслом спаянный субстрат, поэзия становится невесомой. Она даже потеряет законно принадлежащую ей «de la musique avant tout chose», ибо вне «chose» музыка будет звучать в безвоздушном пространстве. Таков железный закон сегодняшнего поэтического существования. Он более материалистичен, чем когда-либо, и в этой его материалистичности уже не остается никакого

[1]) З. Гиппиус, «Литературный дневник», С. Петербург, 1908, стр. 155—156.
[2]) «Вопросы теории и психологии творчества», вып. I, Харьков, 1911, стр. 83.

места для того страшного субъективизма, который даже культурнейшие группы поэтов приводит к эпигонству. Но, вместе с тем, это не грубая материалистичность «социального заказа», понятого узко и вульгарно, не автономная замкнутость вещного оформления элементарной (пусть и квалифицированной) фактуры. Диалектика диктатуры темы и заключается в том, что она первичные материализованные сгустки поэтических ощущений и свершений, помножая их на высокие смыслы эпохи, преображает в этом захватывающем и поучительном беге в социалистическую перспективу. Нельзя обвинять поэтов в том, что они сейчас чуть задержались перед этим ответственным стартом.

Когда активная Sagartia parasitica сожительствует с раком-отшельником, поселяясь на раковине моллюска, обитаемой им, и пользуется своим соседом как способом передвижения в новые области, богатые пищевыми средствами, и, с другой стороны, поражая добычу стрекательными аппаратами своих длинных щупалец, часть парализованной добычи передает своему «транспорту»; когда крокодил, лениво нежась в нильской воде, в течение долгих часов держит свою пасть открытой, чтобы колибри чистили ему зубы и сами питались за счет тех отложений, которые они там найдут,— это закон симбиоза, непосредственная биологическая соотнесенность. Поэзия и жизнь на сегодняшний день не удовлетворяются даже этим выгодным соседством. Им мало биологической соданности, содружества, сопомощи. Тогда бы не было кризиса. Кризис обусловлен тем, что соотнесенность переходит в соревнование. Биологическая спайка ценна и необходима на определенный отрезок времени. Соревнование (даже больше — поединок) — постулат в безграничность.

Гумилев писал: «Стихи, написанные даже истинными визионерами в момент транса, имеют значение постольку, поскольку они хороши. Думать иначе — значит повторять знаменитую ошибку воробьев, желающих склевать нарисованные плоды».

Кризис в том, что никакая квалификация, при плоскостном отражении темы (и наоборот) сейчас уже не удовлетворительна. Даже при этих условиях поэты не хотят быть воробьями, клюющими плоды, насыщенные киноварью и охрой.

В этом — основная особенность кризисного *роста* всей современной поэзии.

ПОЭТИКА И МЕТОДОЛОГИЯ КОНСТРУКТИВИЗМА.

С. Малахов.

Мне приходилось уже разбирать основные философские посылки конструктивизма («Печ. и рев.», кн. 4, 1929), изложенные в сборнике «Бизнес» в статье К. Зелинского «Конструктивизм и социализм». Характерным для высказываний конструктивистов является нарочито подчеркнутое стремление *выйти из рамок литературной группы*, превратить положения литературного манифеста в декларацию широкого политического порядка, говорить даже не от имени определенной общественной группы, а от имени *советской общественности*, предлагать свои программы как программы всего переходного этапа к социализму, называть этот этап именем своей группировки, словом, претендовать на роль гегемонов если не политических, то идеологических. Претензии, как видим, большие!

Не буду приводить цитат и заново разбирать указанные положения, достаточно вскрытые марксистской критикой. В настоящем случае важнее другое. История мировой литературы, рассматриваемая в свете марксистской методологии, показывает, что *не было* такой литературной группы, которая даже под маской полнейшего аполитизма («искусство для искусства») не скрывала бы более или менее отчетливых *политических* устремлений той или иной общественной группы. Положение Плеханова об уходе художников в область «чистого искусства» «на почве безнадежного разлада их с окружающей их общественной средой» (Плеханов. Т. XIV, стр. 131) не следует понимать так, что в конфликт с обществом вступает писатель *одиночка*. Даже индивидуализм — явление общественное в том смысле, что и он является голосом определенной общественной *группы*. И в конфликт вступают, как это было, напр., с Пушкиным, *не общество и одиночка, а господствующий класс и оппозиционная ему общественная группа*, хотя бы она и была в пределах этого класса. Итак, в самом устремлении выражать какие-то общественные настроения конструктивизм не совершает еще ничего сомнительного: выражение общественных настроений — свойство всякого искусства любого литературного течения и школы. Даже стремление к гегемонии и попытке выйти из литературных рамок, распространив свою фило-

софию на прочие идеологические ряды, не новы в истории литературы: символизм, напр., претендовал на то, чтобы служить философским сознанием всего общества *и не только в области узко литературной*. Таким образом и в этом устремлении конструктивизма нет ничего предосудительного. Однако, как это часто бывает, *стремление далеко не всегда совпадает с выполнением*. Так случилось с конструктивистами! Задачей прошлой статьи был показ того, что *философия конструктивизма, как философия узкой общественной группы* (идеологическая и техническая интеллигенция) *не может стать выражением общественной идеологии* (вернее идеологией господствующего класса) *в эпоху диктатуры пролетариата*. Тенденции этой группы могут совпадать с отдельными тенденциями господствующего класса, но они могут и расходиться. Само совпадение отдельных тенденций есть лишь частное выражение диктатуры пролетариата, втягивание им в свою орбиту более или менее близких групп и переработка их идеологии. В таких условиях претензии конструктивистов чрезмерны: из водимых они хотят превратиться в водителей, из попутчиков в гегемонов. К месту будет старинный анекдот о роте, которая идет не в ногу с поручиком («Вся рота не в ногу идет, один поручик в ногу!»). В роли таких поручиков выступают конструктивисты, когда в своей теории «социалистического бизнеса», технической горячки и пр. отвлекаются от живых людей, от тех условий обостренной классовой борьбы, в которых пролетариат проводит социалистическую реконструкцию. Удивительнее всего, что, когда на теоретиков конструктивизма находит временное просветление, они сами начинают понимать двусмысленность своих позиций. Так, тот же К. Зелинский в основном справедливо определяет роль некоторых поэтических сподвижников по группе. Вот что говорит он о сильнейшем из них — Сельвинском:

«Бывают разные взаимоотношения с революцией. Такие, как у Льва Толстого были с богом: двух медведей в одной берлоге... таковы взаимоотношения с революцией Сельвинского» («Поэзия как смысл», стр. 279).

А вот о Багрицком:

«Багрицкий инстинктивно боится подписать договор с «дьяволом революции», с ее мыслью, с ее идеологией, с «разумом эпохи», ибо растительным нутром своим не верит в голый, сталевидный мозг — ненадежный орган человечества» [1]) (там же, стр. 271).

Это верно с поправкой на то, что не верит Багрицкий не в мозг человечества вообще, а просто не понимает зачастую «мозга революции», ее руководящих идей.

---

[1]) Разрядка всюду авторская.

И, наконец, о Вере Инбер:

«Не ее задача перекраивать мир. Она принимает его таким, как он достается ей, и она хочет в этом, данном ей мире прожить возможно лучше... революцию Вера Инбер приняла, как и большинство людей ее социального строя и поколения, не со стороны осуществления политических задач революции, а культурнических...» (там же, стр. 262—263).

Что доказывают эти выписки? Я вовсе не хочу заострить горькие, но во многом справедливые определения Зелинского. Меня только удивляет, как этот талантливый критик способен совмещать довольно трезвую оценку своей немногочисленной армии с претензиями на ее *руководящую* для революции роль?

Ответ на этот вопрос дан в предыдущей статье и будет развернут в настоящей. Конструктивизм, в особенности в своей теоретической и философской программе, выражает *рационалистические* устремления той части советской интеллигенции, которую ее общественная роль (идеологические и технические высоты) толкает к гипертрофически высоким оценкам роли человеческого разума вообще и своей роли в качестве носительницы этого разума в частности.

Если футуристы представляли собой деклассированную городскую интеллигенцию, выросшую в обстановке капиталистической эксплоатации, воспитанную в духе разрушительных тенденций и ненависти ко всему, напоминающему о старом мире, если футуристы эти разрушительные тенденции перенесли в настоящее, не восприняв почти ничего кроме лозунгов из новых реконструктивных задач, то конструктивисты сделали как раз наоборот. Не имея за собой революционного прошлого, заключив с революцией «неписанный договор» на свою технически строительную роль, эта группа интеллигенции склонна зачастую отвлекаться от нашей международной и внутриклассовой обстановки, сводя свои задачи к задачам «голого» строительства. Естественно, что, когда эта социальная группа начинает философствовать, ее философия превращается субъективно в апологию «сталевидного разума», технического строительства «вообще», американской предприимчивости, «бизнеса» и т. п., а объективно — в апологию технической интеллигенции, этого конструктивного рычага и мозга строительства. Если указанные теоретические тенденции не всегда находят свое выражение в *творчестве* конструктивистов, причины этого в том, что теория конструктивизма есть только одна, причем наиболее публицистская тенденция этой социальной группы, тогда как в творчестве находят себе место и другие общие для мелкобуржуазной психики черты индивидуализма, неустойчивости и т. п.

Поскольку основной задачей настоящей статьи остается попрежнему анализ наиболее общих устремлений конструктивизма, выраженных на этот раз в его методологии и поэтике, — следует постоянно помнить, что этой разбираемой тенденцией не покрывается сущность конструктивизма как литературного стиля в целом.

«Поэзия как смысл» — так называется новая книга Зелинского, вышедшая в изд. «Федерация». Так же называется центральная работа автора, занимающая львиное место в книге (из 317 страниц — 154) между знакомой нам статьей «Конструктивизм и социализм» и «Литературными портретами» конструктивистов, также известными по печати. И вся эта основная работа, не считая перекликающихся с нею мест в других статьях книги, посвящена проблемам теоретической поэтики. Давно замечено, что каждая литературная школа, претендующая на широкое значение в литературе, выступает не только с общими декларациями и стихами, но также стремится подвести теоретическую базу, свести в систему правил поэтические приемы школы. Со времени появления «Символизма» А. Белого не было, однако, такой основательной попытки пересмотра предшествующих поэтик и противопоставления им стройной системы собственных взглядов, начиная с общих и кончая частными проблемами поэтики. Как бы не расценивали мы книгу Зелинского по существу, уже один этот факт обязывает нас к ее серьезнейшему рассмотрению. Тем более, что проблемы поэтики в целом не разрешены еще и для марксистского литературоведения.

«Поэзия как *смысл*» [1]) демонстративно подчеркивает Зелинский в заголовке, а в предисловии пишет:

«Поэзия есть функция смысла — такова формальная идея, лежащая в основе конструктивизма как литературной школы».

И дальше уже в самом тексте углубляет:

«... Взаимоотношение поэзии со смыслом есть не только самая острая волнующая тема поэзии... это есть единственная ее тема, занимающая ее всю без остатка» (стр. 78).

По этой же линии идет полемика Зелинского с теориями символизма и формализма. Вот о символизме:

«Те слова, которыми поэт пользуется, как мастер материалом, были для символистов только «змеиными шкурками», снятыми с внутренних струй, тенями на стене Платоновой пещеры, иероглифами потустороннего мира» (стр. 100).

Основная черта символизма как стиля изложена довольно верно, но дальше идет критическая оценка, которая сводится к следующему:

«То слово, что значит все — не значит ничего». Та поэзия, которая хочет «намекать» на безграничное несказуемое, превращается в лунатика, ступающего над «безглагольной бездной» (стр. 101).

Оценка — явно тенденциозная. Во-первых, символисты так же, как и сами конструктивисты, свой принцип «несказанности» брали только как идеал и *до конца его не доводили*, а во-вторых, именно поза «лунатика,

[1]) Курсив всюду мой.

ступающего над «безглагольной бездной», как метко определяет Зелинский, — *именно эта поза*, которая выразительна уже сама по себе (в другом месте Зелинский понимает, что и *заумь* может быть языком, т. е. «значить») характерна для существа символизма.

Не буду говорить о явно субъективных, импрессионистских «объяснениях» Зелинского, увидевшего «за всей философией символизма» «что-то очень русское (!! — *С. М.*), даже больше азиатское (?!! — *С. М.*), величайшую первобытность (? — *С. М.*) мирочувствования» — в данном случае важнее другое: Зелинский отрицает символизм как поэтическую школу за то, что он (символизм) лишает слово его *логической способности значить нечто конкретное*, т. е. критика идет с позиций «обязательного смысла», нормативно намеченных выше. Оставим пока эти положения автора и перейдем к его оценкам формализма (вернее футуризма).

«В заумной поэзии раннего футуризма нет ничего принципиально нового в сравнении с тем, что уже дали символисты. Это та же «поэзия как волшебство», та же алхимия фонетики. В. Хлебников — путеец и пиротехник русской поэзии — так же волховал над звуком, как и Бальмонт» (стр. 123).

Не буду останавливаться на совершенно неправильном утверждении о том, что в футуристической поэтике «нет ничего принципиально нового в сравнении с тем, что уже дали символисты, укажу только, что и футуристам вменяется в вину тот же грех *забвения смысла*, выразившийся в увлечении «алхимией фонетики». Наконец, Зелинский порицает формалистов (на этот раз уже современных) за то, что они установили независимость формальных приемов от смысла, их автономию, их имманентность, возведенные в принцип искусства. И здесь копья ломаются за «смысл», критика ведется с нормативных позиций обязательного смысла. В самое сердце формализма, в его теорию «остранения» Зелинский вонзает шпагу смысла заявлением:

«Механизм остранения — насквозь смысловой механизм» (стр. 115).

Анализируя формальные элементы в песне о казаках из «Улялаевщины» И. Сельвинского, Зелинский говорит:

«Над всеми этими элементами диктатор — поэтический смысл. Он всеми ими управляет. Они составляют его тело, его поэтическую плоть» (стр. 114).

И дальше:

«Смыслом и только смыслом живет поэзия... стихотворение — это машина смысла» (стр. 115).

Не буду продолжать выписки с подобными замечаниями: они — неисчислимы. Укажу только, что и для работ других конструктивистов тезис о «диктаторе-смысле» является общим (см. в этой книге статью

И. Дукора, косвенным ответом которому является настоящая статья в части методологической).

Итак, констатирую: основным моментом в поэтике конструктивизма является представление о смысле, который организует «по образу и подобию своему» формальные компоненты стиха. При такой роли, отведенной конструктивистами смыслу, решающее значение в оценке их поэтики будет иметь изучение того, как понимается конструктивистами самый «смысл», что до сих пор не было в достаточной степени ясным.

В начале теоретического раздела книги Зелинского стоит эпиграф, проливающий свет и на этот вопрос: «*Цель* выбирает средства». Оправданию этого эпиграфа посвящен по сути весь отдел: ритм, образ, звук с качественной стороны (эвфония), интонация и т. п., — все эти элементы (подробнее дальше) рассматриваются Зелинским *как функция смысла*, причем сам «смысл» понимается, как это отчетливо показывает эпиграф, в виде *задания, установки* («*цели*»), которые ставит перед собою художник. Вот подтверждение подобного толкования, взятое из самого текста:

«В задаче важно *заданное*, важно ее смысловое «*намерение*». Само построение в искусстве есть следствие этого смыслового «намерения» (творящего или воспринимающего), короче — построение есть функция смысла. Построенное в искусстве есть тоже функция его эстетического смысла. И в этом сущность искусства, и только в этом» (стр. 112).

Взятие слова «намерение» в кавычки обозначает, очевидно, что само намерение художником может и не сознаваться, однако и такое толкование дела не меняет: искусство остается функцией «цели», сознательно или несознательно поставленной. Замечание о «цели», которую ставит себе «*воспринимающий*», вопроса не снимает, ибо, если произведение — «функция замысла», оно не может меняться, поскольку уже создано замыслом творца. Что «построенное в искусстве есть ...функция его эстетического смысла» — просто нелепо, ибо «эстетический смысл» рождается только *вместе с самим произведением и вне его не существует*. Нереализованный замысел художника еще не обладает эстетическими функциями: *мы не можем судить о том, что еще не создано*. Оставляя в стороне явные противоречия, вроде отмеченного, можно установить следующее: «замысел», «намерение» художника, «цель», которую он перед собою ставит, являются «душой» произведения, организуют его «плоть» по своему подобию.

Можно было бы чрезвычайно легко разбить подобные построения, установив на тысячах примеров, взятых из истории литературы, тот факт, что, как по признанию самих писателей, так и по объективным свидетельствам современников, письменным материалам и т. п. — *замысел художника чрезвычайно редко совпадает с его реализацией в самом худо-*

жественном произведении. В результате мы получаем парадоксальный вывод: «замысел», определяемый на основании самого произведения — *иной, нежели он в самом деле был у его автора*, а если сюда прибавить и замысел «воспринимающего» (стр. 112), получится «третий замысел»; вот и попробуй определить, какой же из них истинный. Однако даже подобное толкование замысла слишком хорошо для Зелинского: его собственный смысл, влагаемый им в толкование «смысла» художественного произведения, значительно у̀же, чем понимание его в качестве замысла самого художника. Оказывается, что «замысел» произведения для Зелинского есть *тема* этого произведения. Рассматривая формальные компоненты произведения, Зелинский говорит:

«Стоит только подойти к каждому такому носителю поэтичности стихотворения со стороны оценки его служебной роли по отношению к замыслу или *теме*, как границы между ними тотчас стираются. Все эти элементы приобретают характер функций поэтического смысла (темы по Зелинскому! — *С. М.*) произведения» (стр. 113).

И еще:

«Не просто смысл, а смысловая нагрузка, не просто тема, а тема, вмешивающаяся в технический распорядок произведения, — вот стилевая черта конструктивистского (sic! — *С. М.*) искусства. Идея мотивированного искусства конструктивизма снимает идею искусства *тайного* — символизма» (стр. 225).

Наконец и т. Дукор вслед за К. Зелинским черным по белому в своей статье провозглашает «*диктатуру темы*», требование «*большого смысла*», подчиняя ему механически результат:

«Только диктатура темы может сейчас обеспечить технологию стиха».

Пожалуй, с точки зрения самого Зелинского, Дукор не будет достаточно «ортодоксальным», ибо он говорит о работе художника над материалом, тогда как Зелинский прямолинейно заявляет:

«Качество выражения есть вместе с тем и качество мысли, интуиции. Раз плохо выражение, плохо стихотворение, значит бедна сама интуиция, бедна мысль» (стр. 87).

Выводом из этого положения Зелинского будет: «большая» тема *сама* делает хорошие произведения и больших художников. Это нужно запомнить! Выше я указал, что тема произведения *уже* его замысла, ибо в замысел входит не только схема произведения, но и обдумывание всех его элементов вплоть до деталей. Однако может оказаться, что я навязываю Зелинскому *свое* толкование темы, что в его толковании она понимается *шире, чем схема произведения?* Приведу факты. Так в разборе известного отрывка из «Улялаевщины» Зелинский «отожествляет поэтический смысл» этого отрывка «с тем явлением (зрительным, слуховым и т. д.), которое представляется нашим органам чувств в казачьем отряде,

едущем по степи» (стр. 112), т. е., проще говоря, мы имеем здесь тему «казацкого отряда». В другом месте, говоря о «мотивировке» ритма (т. е. организации его темой), Зелинский говорит, что ритм Сельвинского в стихотворении «Цыганская рапсодия» мотивирован его «цыганской темой», а ритм Луговского «непосредственно передает «смысл» фокстрота» (стр. 209). К идее «мотивированного приема» сводятся, собственно, все положения конструктивистской поэтики. Сюда же, напр., относится известный принцип «локального образа», т. е. образа, мотивированного темой. Так, напр., у Луговского *колчаковский* паровоз сравнивается с «удалым полковником», вагоны — с рядовыми и т. п.

Из всех этих рассуждений явствует одно: тема, которая «мотивирует», т. е. организует произведение, понимается конструктивистами так же, как понималась она и формалистами, т. е. как *формальная схема* произведения, которая у конструктивистов в отличие от формалистов делается лишь *нормативной и руководящей схемой*. Конструктивисты, собственно, и не отрицают формалистского принципа своей теории. Вот что пишет Зелинский в статье «Конструктивизм и социализм»:

«Ведь и образ, и символ, что брались за основу имажинизмом и символизмом, тоже существуют в каждом литературном произведении. Суть в том, чтобы вскрыть причины, по которым различные общественные слои отдают предпочтение в литературе различным «*формальным*» элементам: символу, образу, *смыслу* и т. д., берут эти элементы за основу своих теорий».

Итак, очевидно, что *смысл* произведения для конструктивистов — *формальный* элемент наряду с метафорой («образ» у имажинистов был почти всегда только метафорой), символом, рифмой и т. п. Такое толкование логически (во владении *формальной* логикой Зелинскому нельзя отказать) вытекает из понимания смысла произведения как его темы, а самой темы как смысловой схемы произведения. Таким образом мы приходим к тому, что *идеей, лежащей в основе поэтики конструктивистов, является типично формалистская идея, делающая «причиной» поэтического произведения один из его формальных компонентов.* Даже понимание темы как замысла художника не снимает с трактовок Зелинского их идеалистического характера.

Дальше я перейду к доказательствам того, почему *именно на этом* (тема) компоненте остановились конструктивисты или, как наредкость для него правильно говорит Зелинский, должен буду «вскрыть причины», по которым «общественные слои», представленные конструктивистами, «отдают предпочтение» именно этому формальному признаку, «беря его за основу своей литературной теории». Покуда же я остановлюсь несколько подробнее на доказательстве установленного уже родства конструктивистской поэтики с поэтикой и методологией формализма.

Для того, чтобы прощупать корень в ошибках К. Зелинского и тем установить его формалистскую методологию, следует сразу же обратиться к двум основным проблемам искусства: к определению самой его сущности и к пониманию образа, ибо пока еще никем не оспаривалось определение Белинского: «*Поэзия мыслит образами*». Начну с образа. Вот как понимает его Зелинский:

«Образ, имея свою логическую физиономию, всегда тем не менее говорит о чем-то другом. Он переносит выражение. Образ всегда — троп. И позволителен будет каламбур о том, что климат поэзии — климат тропический, в отличие от умеренного пояса прозы и ледяных глетчеров науки».

Здесь, в этом определении Зелинский на поводу у Шкловского, начиная с каламбурного способа мышления, кончая существом вопроса. При таком определении стирается грань между поэзией и прозой, ибо, по признанию самого Зелинского, и проза употребляет троп. При формалистских посылках естественны и формалистские выводы. Однако, устанавливая отличие поэзии от прозы и находя его в самом факте употребления тропа, Зелинский, вступая в противоречие с центральной своей идеей о «смыслонаправленности» поэзии, приходит к вульгарной формалистской теории, видящей «смысл» и специфику поэзии *в самоцельной игре в приемы формального мастерства*. Таким образом, если проза употребляет образ в служебных целях общения, сущностью поэзии по Зелинскому будет *бесцельная игра в образ как таковой*. Таковы логические выводы или вернее — таковы посылки формалистской поэтики, к которым с неизбежностью формальной логики приходит К. Зелинский, этот неудачный оруженосец *смысла*. «Прежде чем петух пропоет три раза, — трижды отречешься от меня!» — так, словами евангельского Иисуса, мог бы сказать «смысл» своему конструктивистскому Петру. Однако предоставим слово самому Зелинскому:

«Поэтическое или поэтические формы — это только один из выводов проявления смысла, это игра (! — *С. М.*) в смысловую деятельность саму по себе» (стр. 118).

И еще:

«В основе настоящего конструктивизма, теории поэтического смыслоустроения — лежит понимание поэтических построений, как развертывание смысла с особой, т. е. «играющей» (sic! — *С. М.*) установкой» (стр. 128).

Еще:

«Поэзия есть высказывание с двойной установкой и на поэтическое и на логическое выражение. В противоречивом взаимодействии этих двух установок и возникает поэзия» (стр. 132).

Т. е. смысл поэзии — в «противоречивой» игре «поэтического» переносного смысла (тропа) и его логического значения. Чем это толко-

вание отличается от знаменитой теории «остранения», рассматривающей искусство так же, как «игру в прием»? Конструктивисты только прибавили «игру со смыслом», сделав ее центральным пунктом своей теории. Но принцип «*самоцельной игры*» в поэзию остался в основе. И эту мысль заостряет сам Зелинский, когда сравнивает поэзию с детской игрой:

«Так и игра ребенка, приставившего самоварную трубу к роялю, чтобы превратить его в дредноут, — не нуждается (sic! — *С. М.*) в оправдании» (стр. 135).

Отсюда из этой общей установки и приведенное уже определение образа:

«Ни в чем другом не содержится основное свойство образа, как в том, чтобы возбуждать в нас и г р у в з н а к (т. е. обозначать несколько смыслов — основных и переносных. — *С. М.*). Отсюда определение образа: образ — это разноупотребительная (мерцающая) форма знака (п о л и ф у н к ц и о н а л ь н ы й з н а к)» (стр. 109).

Из этого же определения поэзии как игры в «мерцающий смысл» вытекает и борьба К. Зелинского с представлением об эмоциональных психологических функциях искусства, борьба, знамя которой также вынуто Зелинским из рук Лефа. Ничего кроме «голого» смысла и игры в этот «мерцающий» смысл Зелинский не признает, забывая о том, что хотя бы Плеханов доказал, что искусство «выражает и чувства их (людей. — *С. М.*) и м ы с л и» (т. XIV, стр. 2). Правда Плеханов подчеркнул своей разрядкой слово мысли, но он никогда не отрицал за искусством свойства выражать *эмоции*.

И в приведенной выдержке слово «мысли» подчеркнуто лишь как противоположение высказываниям Толстого, который считал, что искусство выражает только «*чувства*» людей, тогда как слово — *только* их мысли.

Плеханов считал, что «искусство начинается тогда, когда человек снова вызывает в себе чувства и м ы с л и (тот же полемический нажим на «мысли», что и выше.— *С. М.*), испытанные им под влиянием окружающей его действительности, и п р и д а е т и м и з в е с т н о е о б р а з н о е в ы р а ж е н и е» (там же, стр. 2).

В приведенных строчках заключены как определение искусства, так и указание на то, что раскрытие «смысла» художественного произведения целиком лежит в раскрытии «влияния окружающей его (человека. — *С. М.*) действительности». Если бы Зелинский прислушался к этим указаниям Плеханова, он бы понял, что «смысл» художественного произведения не в его формальной теме, а в тех «чувствах и мыслях», которые это произведение выражает. Плеханов подчеркивает также и специфику искусства, которую он видит в том, что вызываемым чувствам и мыслям придается «и з в е с т н о е о б р а з н о е в ы р а ж е н и е». Думается, что Плеханову не менее Зелинского был известен тот факт, что и логическая проза пользуется переносными выражениями.

А отсюда следует, что под приданием образного выражения вряд ли мыслил Плеханов только «тропическую» раскраску произведения. Недаром во многих своих работах он столько внимания уделял анализу человеческих характеров, данных в произведении в виде типической, обобщенной категории и в то же время в виде конкретной данности.

Только понимание образа как социально-психологической категории дает правильное понимание существа поэзии. В чем смысл образа как основной категории в поэзии? Во-первых, в том, что «чувства и мысли», слагающиеся в образ, *всегда конкретны*, т. е. даны как *реально переживающиеся*, всегда приписаны *определенному их носителю* (лирическое «я» или эпический персонаж), во-вторых, в том, что чувства и мысли эти, так же как их носители, *всегда обобщены*, т. е. *типичны* и соответствуют реальным социальным типам человеческих переживаний.

При таком определении нельзя спутать ни поэзии с утилитарной прозой, ни образа с тропом, ни искусства с игрою в прием.

Может показаться, что я выступаю против определения Плехановым искусства как игры. Напоминаю, что Плеханов относил это определение *к происхождению искусства* из игры, и главный смысл своего сопоставления видел в утилитарном значении того и другого для человека в его дальнейшей общественной деятельности. Порожденное «окружающей человека действительностью» произведение искусства помогает человеку в выработке действенного отношения к этой действительности, отношения, направленного между прочим на дальнейшее изменение самой действительности.

Выхолащивая из плехановского сопоставления искусства с игрой эту последнюю важнейшую черту, говорящую об общественных функциях искусства, Зелинский тем самым сводит свое определение к плоской и бессодержательной параллели по линии *внешних* признаков. Отсюда же с неизбежностью вытекает центральное для его теории рассуждение, сводящее искусство к самоцельной игре в слово.

Следует остановиться на частных положениях конструктивистской поэтики, положениях, в которых, как в капле воды, отражены и достоинства и недостатки системы. Достоинством является последовательное установление той функциональной зависимости, которая имеется между отдельными компонентами произведения по отношению к целому. Произведение правильно рассматривается как целостный организм, отдельные части которого служат выразительным задачам всей системы. Однако методологический принцип, положенный в основу новой поэтики, съедает все ее достоинства. Тот факт, что Зелинский делает формальные элементы произведения функциями его «смысла», причем сам смысл понимается в качестве темы, т. е. *формальной* схемы произведения, — этот факт ставит его систему в порочный круг, где одни формальные элементы определяются другими и тоже формальными. Даже в том случае, если смысл произведения понимать по-плехановски как его идею, даже в этом

случае формальные компоненты произведения не есть функция его идеи, ибо и они вместе взятые и сама идея есть функция общественного бытия.

Справедливость требует указать, что Зелинский кое-где глухо упоминает об этой конечной зависимости. Так, отожествляя искусство с игрой, он напоминает старое положение социологии о том, что сама игра есть «дитя труда». Но этим целомудренным заявлением дело и ограничивается. Указать конкретные примеры и свести все свои рассуждения к доказательству этой связи Зелинский не удосужился, пройдя как в искусственном лабиринте мимо той *единственной* двери, которая могла его вывести из дебрей формализма.

Однако перейду к обещанному разбору конкретных положений конструктивистской поэтики. Все они сводятся в основном к одному: к установлению функциональной зависимости между отдельным компонентом произведения и его «смыслом», вернее темой. Идея «мотивированного» темой искусства лежит и в основе этих частных положений. Мне уже приходилось выше останавливаться на рассуждениях подобного рода, которые имеются у Зелинского по отношению к ритму. Доказательства Зелинского для установления зависимости ритма от смысла произведения сведены к констатации фактов простейшего музыкального подражания в «Цыганской рапсодии» Сельвинского и «фокстротных» стихах Луговского. Многократные заявления о единстве «звукового профиля» и темы произведения мотивированы Зелинским двумя примерами того же звукоподражания и указанием на то, что «выбор заумных слов» у Сельвинского обусловлен темой в его «зырянских» и «цыганских» стихах. Чувствуя всю недостаточность подобного «объяснения» (не вся же поэзия построена на примитивных звукоподражаниях!), Зелинский возвращается к другой своей теории, не менее излюбленной им, чем установление простого «смыслоподобия» формальных компонентов:

«Но и звон, звон сам по себе — живет в поэзии. Несомненно, что количество звуковых повторов переходит в какое-то новое качество, расчлененный и сцепленный со смыслом звук, собираясь в группы, толпы себе подобных, делается страшным для диктатора-смысла. Звуки проходят в мозг, теснясь и сливаясь друг с другом. Они стирают границы мозговых извилин, наполняя ум гремучею логикой ворожбы...

Страшная вещь музыка, ибо она обессмысливает наш мир...

Музыка входит в поэзию как ее неотрывная, принципиальная, существеннейшая часть, как коррелят безумия, как начало, нейтрализующее логическую интонацию. *А в чем же сущность поэзии, как не в том, что логическая интонация в поэтическом высказывании слегка подрезана, окутана неуловимым сомнением, выводящим предметы, явления мира из привычного логического ряда...*

Вот почему музыка существует в поэзии. Ее роль в том, *чтобы обессмысливать логическую мысль, в том, чтобы подрывать связь между звуком и смыслом...*» (стр. 164—165).

Эти высказывания можно было бы продолжать, потому что им отведено почти три страницы, да и в других местах Зелинский возвращается не раз к подобным мыслям. Апостол «смысла» отрекается от своего божества даже чаще, чем евангельский Петр. Зато торжествует формалистский Иуда, этот отверженный ученик, в плен к которому неизбежно попадает Зелинский почти на каждом шагу. Для чего было, спрашивается, сражаться с теорией «остранения», когда блистательной серенадой ей являются приведенные только что выдержки о «подрезывании логической интонации», выведении «явлений мира из привычного логического ряда» и т. п. Впрочем мне уже пришлось показать выше, что и сам «смысл» Зелинского только притворяется «умным», притворяется очевидно «для игры», потому что без игры — какое же искусство?! Если вы попробуете припереть автора его же упорными ссылками на логику, Зелинский с обезоруживающей наивностью повторит вам, что «игра ребенка, приставившего самоварную трубу к роялю, чтобы превратить его в дредноут, — не нуждается в оправдании» (стр. 135).

В подобном «объяснении» есть своя логика и даже, если хотите, диалектика, но только *идеалистическая*.

В строгом соответствии со своими посылками Зелинский дает и частные определения, напр., ритма:

«Ритм и есть результат взаимодействия между смысловым повтором — интонацией, и повтором бессмысленным, механическим отсчетом метра. Сущность этого взаимодействия — подрыв, нейтрализация логической интонации» (стр. 165).

И дальше:

«Ряд ударений, будучи переосмыслен, перестроен музыкально, математически превращается в ряд количественный и кратный. Превращение качества в количество — такова работа поэтического метра. Превращение качества речевого ударения в *двусмысленный, диалектический, мерцающий*, качественно-количественный распорядок — *такова* работа ритма» (стр. 195).

Если Зелинский укоряет формалистов за механическое толкование роли ритма, то и сам он не далеко уходит от них, ибо ни теоретически, ни практически он не показал, что понимает подлинную роль ритма в произведении, сведя этот ритм к простой машине обессмысливания и видя задачи поэзии в создании особых «двухпланных» речений, «мерцающих» двусмысленными «смыслами». Теория «остранения», «сукцессивности» и т. п., словом «ортодоксальная» формалистская теория «искусства как игры в прием», в своем заушателе и хулителе нашла ярчайшего приверженца и защитника. Нет смысла разбирать отдельно определения, которые даст Зелинский образу (частично я сделал это выше), рифме,

эпитету и т. п. Их роль в стихе «мотивирована» теми же принципами, которые были разобраны только что.

Можно посоветывать Зелинскому дописать стыдливо незаконченное им заглавие, ибо, по истине, его книга имеет полное право называться так:

«Поэзия как смысл и смысл
как бессмыслица».

Из настоящего обзора выпадают по существу работы А. Квятковского и некоторых других теоретиков конструктивизма ввиду того, что полнота и последовательность в изложении их теории К. Зелинским избавили меня от необходимости сводить отдельные высказывания в систему. Однако та роль, которую придают конструктивисты своей теории «тактового стиха», и тот факт, что у Зелинского нет определения последнего, заставляют сделать несколько замечаний о последней работе А. Квятковского, напечатанной в сборнике «Бизнес» и отведенной теории «тактометра» (заглавие статьи).

Общие принципы в методологии А. Квятковского, вытекающие из самого начала его работы, еще меньше отличают автора от позиций «классического» формализма. У него даже и не пахнет тем привкусом «социологизма», который, хотя и в малой дозе, но все же имеется у Зелинского. Достаточно процитировать начало:

«Метрика русского тонического стиха вырождается. Ее возможности почти до конца исчерпаны и использованы поэтами» («Бизнес», стр. 197).

Дальнейшее развитие этой мысли сводится к тому, что борьба против силлабо-тонического стихосложения, неудовлетворяющего поэтов, велась со времен Ломоносова, нашла свое наибольшее выражение у футуристов и что возвращение последних (Маяковский) в лоно классического стиха объясняется их неудовлетворенностью собственными реформами. Вывод: нужны не реформы, а революция, еще «вывод» — тактовый стих конструктивистов и есть эта «революция».

Формалистская методология в развертывании этих положений очевидна сама по себе. Движение литературы происходит у Квятковского по линии техники. Типично само объяснение формальных «революций» сменой «надоевшего» и технически несовершенного принципа более современным и совершенным. Полемика с Шенгели объясняется тем, что Квятковский подходит к вопросам поэтики как формалист-теоретик *группы*, возводя *временные положения школы* в нормативный идеал для всех эпох, а Шенгели ищет более объективного принципа в смене поэтических стилей, исторически существовавших. Однако ни тот ни другой не касаются главного, того, чем обусловлена самая смена поэтических и даже технологических принципов в истории русской поэзии. Квятковский сводит дело даже к тому, что *вся русская*

поэзия есть лишь случайное заблуждение, горькое последствие тяжелой ошибки Тредьяковского:

«Почти двести лет русские поэты «пели» и «танцовали» на стопах с у ж е н о й метрики...» («Бизнес», стр. 217).

«Т о н и к а — как система, ч у ж д а я м у з ы к е и раньше всего мере ее — такту, окончательно испортила слух поэтов: они перестали слушать и слышать слово. Недаром же поэты не долюбливают музыку, а музыканты (в отместку?) — поэзию...» (там же).

Отмечу частное противоречие этих положений с тем, что писал о ритме Зелинский. По Зелинскому музыка, вторгающаяся через ритм в поэзию, несет с собою «безумие», «убивает смысл» и вообще враждебна стиху. Квятковский видит порок поэзии и «безумие» поэтов в том, что они избегали музыки, которая отомстила за себя, превратив «200 лет русской поэзии» в печальное заблуждение безголовых людей. Но это противоречие не больше, чем семейная неурядица, в основном же и Квятковский и Зелинский идут об руку.

В истории поэзии, согласно своей нормативной теории, Квятковский выискивает те образцы, где музыкальная струя преобладала и, *конечно*, находит их *совершенными*.

Такими являются, по его мнению, античная поэзия и наша народная.

Следует указать, что посылки Квятковского *нормативны*, и все его дальнейшие рассуждения будут ни к чему, если мы не согласимся с ним в основном: что классическая поэзия XIX века (Пушкин, Лермонтов и др.) *хуже*, чем поэзия античная и наша народная. Что *музыкальный* принцип *лучше* в поэзии, чем принципы той ритмической организации, которые были в ней до сих пор. Однако самая такая постановка *схоластична*. Предпочтение той или другой метрической схемы *в истории поэзии* находит свое объяснение в социальных условиях эпохи, выдвигающих не только эту самую схему, но и ту реальную систему ритмико-семантического характера, которая составляет поэтический стиль.

Веселовский прекрасно доказал, что «совмещение поэта и композитора» (требование Квятковского) в так называемых «синкретических искусствах» свойственно наиболее первобытным народам и, главным образом, поэзии устной, еще тесно связанной с песней. Очарование греческой поэзии не может заслонить тот факт, что сама эта поэзия родилась на базе, и технически и общественно далеко не совершенной. Таким образом требование Квятковского о возвращении к античным принципам стихосложения и реакционно и не соответствует характеру современного нашего языка, являясь в лучшем случае подспорьем для декламатора, но никак не для поэта.

Пора подвести итоги и выполнить данное т. Зелинскому обещание относительно определения того «общественного слоя», который

«отдает предпочтение в литературе» смыслу, понимаемому в качестве категории «формальной». Думается, что выводы, вытекающие из разбора поэтики конструктивистов, не будут противоречить тем, которые были сделаны мною раньше на основании изучения философских посылок конструктивизма.

Рядом с апологией техницизма как пафоса строительства вообще — удивительная классовая слепота, мешающая конструктивистам понять, что дальнейшее развитие производительных сил тесно увязано с проблемой производственных отношений, что наш дальнейший рост возможен не столько по линии простого увеличения качественной и количественной роли машинного производства, сколько за счет самой реконструкции этого производства, немыслимой вне параллельной реконструкции человеческого материала, поднятия культурного уровня рабочих масс, выработки новых производственных навыков и т. п. Если лефовцы, преувеличивая роль машины, сводят значение человека к ее простому придатку, конструктивисты самый эффект машинного производства подчеркивают, как средство возвеличения отвлеченно-мыслительных способностей человеческого разума, этого «сталевидного», по выражению К. Зелинского, органа человечества. Отвлеченное представление о бесконечно «грузифицирующейся» культуре, о постоянно «дематериализующейся материи» и т. п., словом, о конструктивной роли все того же отвлеченного человеческого разума напоминает утопии Герберта Уэллса о людях, превратившихся в гигантский машинообразный мозг, пульсацию которого можно наблюдать сквозь череп («Первые люди на луне»). Если Герберт Уэллс, этот представитель технической интеллигенции Запада, в своих утопиях о механизированном будущем человечества *сохраняет неравенство общественных отношений* даже для самого отдаленного будущего («Когда спящий проснется»), то К. Зелинский, говоря о техническом будущем человечества, также механически предполагает для него социализм, где господствующую роль будет играть мозг технической и научной интеллигенции.

Со всеми этими посылками совершенно естественно увязываются разобранные нами принципы конструктивистской поэтики; их утилитарный рационализм, которому подчинены все частные положения (напр., о «локальном» образе, о прозаизмах как художественном приеме и т. п.), их теория о «диктаторе-смысле» характерны для рационалистического миросозерцания той социальной группы, которую представляют в поэзии конструктивисты. Словом, и разбор поэтики конструктивизма, так же как раньше анализ его философских положений, убеждает нас в том, что в лице этой группы мы имеем литературных представителей технической, научной и интеллектуальной интеллигенции, сформировавшейся в отличие от футуристов в условиях социалистического строительства, но *сохраняющей свою социально-групповую психо-идеологию и даже добивающейся ее идейной гегемонии.*

Остается ответить еще на один вопрос: в какой мере при критическом отношении к заблуждениям конструктивизма возможно использование *справедливых* положений, выдвинутых его поэтикой, и есть ли такие положения у него вообще?

Наиболее сильной и наименее спорной частью конструктивистской поэтики является установление *функциональной* по отношению к целому роли выразительных приемов в стихе, связанное с определением поэтического произведения как единой конструкции, осмысливающей самое существование отдельных приемов. Однако даже это правильное положение убивается действием той *формальной* логики, которую так восхваляет К. Зелинский.

Рационализм, пытающийся вырваться из рамок классового детерминизма, совершает самоубийство, приходя к вульгарнейшей формалистской теории *самоцельной* (т. е. по сути *бесцельной*) «игры в прием». Разум, пытающийся поднять себя над почвой живой социальной действительности, повисает в безвоздушном пространстве идеализма, напоминая ребенка, который, забравшись на качели, воображает, что он летает.

В заключение следует еще раз напомнить, что разобранные тенденции конструктивизма *не покрывают всей его сущности*, полное определение которой возможно только на основе внимательного изучения самого стиля конструктивизма так, как он дан в ряде конкретных художественных произведений. Пока же можно отметить одно: в *теории* конструктивизма гораздо более вредных заблуждений, чем в его *практике*. Чем больше пытаются конструктивисты самоопределиться, тем дальше *они себя отделяют от социализма*. Еще и еще раз следует повторить то, что сказано было мною в прошлой статье: не через противопоставление конструктивизма и социализма, не через создание своей собственной теории, а *через усвоение коммунистической идеологии* лежит единственный путь, приближающий попутчика к пролетариату.

ОБЗОРЫ

М. ГЕЛЬФАНД. Журнальное обозрение. А. ШАФИР. Леонид Завадовский. А. ЗАПРОВСКАЯ. Макс Бартель. А. МИХАЙЛОВ. Обзор кинолитературы.

ЖУРНАЛЬНОЕ ОБОЗРЕНИЕ.

М. Гельфанд.

I.

Тематическая конъюнктура последнего двухлетия обогатилась новой чертой: мастер словесных дел обнаруживает повышенный литературный интерес к самому себе. Подтвердить это можно простым перечислением известнейших фактов. Сельвинский и Федин, Лавренев и Каверин, Пришвин и Мандельштам, Мариэтта Шагинян и Вагинов, Асеев и т. д. — каждый по-своему уплатили дань «авторской» или, если угодно, автотеме. Формы и размеры высказываний варьируют в очень широких пределах: от лапидарных «мыслей вслух» в соответствующем отделе «Октября» до сложнейших эпических конструкций Федина («Братья») и философско-поэтических трактатов Сельвинского («Записки поэта»).

Довольно широк и идейно-общественный диапазон этой «коллективной» авторской «исповеди»: в бодрый мажор людей, находящих или нашедших свое место в эпохе (Сельвинский, Шагинян) вплетается режущая слух «козлиная песнь» безнадежных банкротов (Вагинов); буколическое довольство бросивших якорь в маленькой, как будто защищенной от ветров эпохи гавани (Мих. Пришвин) дополняется самоосмеянием высококультурной богемы, растерявшей все якоря (Вен. Каверин); на трагедию Никиты Карева, не сумевшего связать свое искусство с жизнью (Федин), откликается пессимизм О. Мандельштама.

Автотема не исчерпывается автобиографией, ни тем более раскрытием «профессиональных секретов». Самоопределение художника в его отношении к миру, к действительности, к революции — вот истинный смысл новой тематики. Это не означает, что такое самоопределение не совершается при воплощении иных тем.

Однако отнюдь не случаен этот острый и почти что массовый интерес к собственной теме. Вместе с писателем и через него самоопределяются те или иные группы и прослойки советского общества. Иными словами, в потоке автотематики находят свое особое выражение глубокие и острые процессы социальных сдвигов и размежеваний, характеризующие новый этап революции.

В поле зрения нашего очередного обзора попадают целых три произведения, посвященные самоистолкованию писателя: роман М. Шагинян — «К. и К.» («Звезда», №№ 2, 3); «Труды и дни Свистонова», принадлежащие перу Константина Вагинова («Звезда», № 5), и незаконченная еще печатанием «Журавлиная родина» Ив. Пришвина («Новый мир», кн. 4, 5, 6). Три произведения

и три определенных мировоззрения, три отношения к миру и эпохе, три характернейших документа социального значения.

II.

«К. и К.» — значительная художественная победа Мариэтты Шагинян и одно из интересных явлений текущего литературного года. Роман насквозь «проблемен», почти дидактичен. Писательница рискнула при егнуть к очень смелому и ответственному приему, подробно *доложив* в самом конце читателю, что́ именно хотела она сказать своим произведением. Прием этот целиком оправдан всем построением и замыслом вещи. Искусство и действительность — центральная проблема «К. и К.» — не искусство и действительность вообще, *а советская* действительность в художественном осознании ее интеллигентским писателем.

М. Шагинян блестяще справилась с формальными трудностями задачи путем остроумного и простого в принципе монтажа. Реальная подоплека сюжета — *советская* действительность — представлена «официальными» документами, статьями, хроникой и объявлениями местной газеты, протоколами собраний и допросов, перепиской учреждений и пр. Художественное преломление реального эпизода дано в четырех соответствующих «отрывках». Наконец дидактика вещи с исчерпывающей полнотой раскрывается в «докладе» коммуниста Львова, по сути дела — в «заключительном слове» автора. Чисто повествовательный элемент совершенно устранен из романа, «документы» говорят сами за себя, и это придает всей конструкции еще большую внутреннюю убедительность.

Фабульная канва романа крайне проста. В Бу-ульгенском районе, заброшенном куда-то в ледники Амманауса, только что восстановлена после ликвидации белогвардейской авантюры советская власть. Партийные и советские организации лихорадочно работают над устроением хозяйственно-культурной жизни района. Внезапно пропадает без вести видный партийный работник Львов, сыгравший большую роль в очищении района от белобандитов. Одновременно загадочное объявление в «Амманаусской правде» наводит местное ГПУ на след контрреволюционного заговора. Местные власти вынуждены изолировать группу подозрительных интеллигентов, почему-то застрявших в амманаусской глуши. Арестованные занимаются доносами друг на друга и попутно пытаются разрешить загадку таинственного исчезновения Львова. Попытки эти отлились в форму четырех «отрывков», где каждый из авторов в стихах и прозе дает свой ответ на загадку.

«Редакция» отрывков представляла, конечно, наибольшие формальные трудности. Все отрывки выдержаны в стиле умных и тонких пародий, как нельзя лучше отвечающих индивидуальному подходу каждого из вымышленных авторов к реальному факту. Поэт Эль сочинил четырехстопным ямбом поэму («Рог Дианы») на манер пушкинского «Кавказского пленника». Рабски следуя образцу, он украсил свое произведение полным реквизитом соответствующих условностей и символов. Коммуниста Львова Эль изобразил байронической натурой, проникшейся отвращением к советским будням, а самое исчезновение Львова представил как бегство байронической натуры в Турцию к простой растительной жизни среди природы и незатейливых рыбаков. С. Иваницкий написал «Новеллу тайн» («Тринадцать — тринадцать») с необычайным количеством вводных эпизодов и эпизодических фигур. Ирина Геллерс разразилась мелодрамой («Колдунья и коммунист») во вкусе драматических опытов Пушкина. Попытку Ирины Геллерс можно назвать синтезом нелепости: здесь и женский монастырь, связанный с белогвардейским заговором, и монахиня — вдова губернатора, поклявшаяся отомстить Львову, который оказывается сыном террориста — убийцы губернатора, и романтический портовый кабачок, где завязывается очередной узел интриги, и отшельники, носящие под рясами мундиры белых полковников, и пр., и пр. Наконец профессор-геолог Казанков соста-

вил сценарий для научного фильма («Земля и око»), в котором исчезновение Львова истолковывается как экспедиция с научной целью.

При всем разнообразии индивидуальных подходов «отрывкам» этим свойственна одна общая и притом наиболее существенная черта: все четыре автора строят свои догадки по принципу *отрешения* от реальной советской действительности. Они ищут Львова не в действительности, а в собственных головах, не в настоящем, а в прошлом, не в полнокровных фактах жизни, а в закостенелых и бессодержательных эстетических стандартах, традиционных сюжетных ситуациях, в условных романтических схемах. Но реальность сильнее их. «Рог Дианы» никак не мог обойтись без фигуры советского пограничника, а Ирине Геллерс пришлось сочетать «колдунью» с «коммунистом».

Эли и Геллерс хотят уйти от революционной действительности, но она сама приходит к ним. Волей-неволей они вынуждены механически приноравливать свои стандарты к действительности и наоборот: пригонять действительность к стандартам. Последние от этого ничего не могут выиграть, зато действительность в их произведениях принижается, обесцвечивается, опошляется и извращается. *Компромисс между «колдуньей» и «коммунистом» смертельно опасен для всякого художника, живущего и работающего в эпоху социалистической революции.* «Коммунист» (действительность) обязательно сожжет «колдунью», но «колдунья» предварительно отравит художника, не сумевшего отдать себе отчет в этих простейших истинах. Тем более, что и в этом случае действительность оказалась хитрее и изобретательнее Иваницких и Элей: Львов и не думал пропадать, его «исчезновение» было инсценировано для того, чтобы сбить с толку белых заговорщиков. Выдумка четырех авторов опорочена на корню: она имела дело с *мнимой* действительностью.

В своем заключительном слове Шагинян-Львов, не ограничиваясь этими разоблачениями, упрекает выдумщиков еще и в том, что из-за традиционно-академических шор они не приметили настоящей, самой существенной действительности, той действительности, которая в наше время достойна быть главным объектом художественного изображения. «Никто из вас не увлекся и не заинтересовался текстильной фабрикой, которую карачаевский ЦИК организует в стенах монастыря; не заинтересовался вопросом, почему именно текстильная фабрика, а не табачная или консервная; не проявили вы знания особенностей местного овцеводства» и т. д. и т. п.

Нетрудно расслышать в дидактике «К. и К.» отчетливые лефовские мотивы. Разделяет ли Шагинян-Львов примитивно-сплошное лефовское отрицание художественного вымысла как такового? На этот счет в «заключительном слове» сказано очень мало и очень неясно. Львов готов благодарить лефовских идеологов «за направление» и недоволен пока их практикой. Но ведь как раз лефовское *направление* вызывает наиболее резкие возражения, и не только потому, что оно выдает идеалистически-извращенное понимание вымысла за материалистическую критику последнего, но, главным образом, и потому, что лефовское представление о *действительности* лежит в лучшем случае в плоскости вульгарного, метафизического материализма. Теоретическая действительность лефов — это действительность, почти столь же приниженная и обескровленная, как и «действительность» Геллерсов и Иваницких. Разница лишь в стандартах «изнасилования» действительности.

Несомненный кризис привел М. Шагинян к точкам зрения, частично совпадающим с концепциями Лефа, — кризис *практики* умного и культурного художника, остро почувствовавшего всю силу инерции, заложенной в испытанных эстетических стандартах, равно как и всю бесплодность и опасность *механического* «присочинения» старых, традиционных форм к новому содержанию. Наступает — рано или поздно — такой момент, когда старая форма сама превра-

щается в старое же содержание, искажая и разрушая (в искусстве) содержание новое. Естественно, что у художника, на собственной, можно сказать, шкуре испытавшего действие этого закона, является соблазн *механического же* отсечения старой формы («вымысла»).

Подобный выход из кризиса явно недостаточен. Специфика искусства обязательно заявит о своих правах. Задача не в том, чтобы просто заменить «вымысел» действительностью. Возможность такой «замены» от начала до конца иллюзорна. Дидактика «К. и К.» именно потому так убедительна, что весь роман построен не «фактографически», а в плане высокого художественного обобщения («вымысла»). Задача, следовательно, в том, чтобы во-время уловить, как сама новая действительность порождает новые формы «вымысла», как она между прочим осваивает, модифицирует, перерабатывает и формы старые...

Гораздо более существенна другая ошибка, вкладываемая писательницей в уста того же Львова. «Поэт Блок назвал этот бурный период (первый период Октября. — *М. Г.*) «музыкой» и призывал всех слушать музыку революции. Но, уверяю вас, он ошибся, он принял шумы, он принял «звуки, не имеющие определенной высоты», за музыку. *Настоящая музыка началась лишь теперь*, ее слушайте, товарищи, под нее, если хотите, танцуйте, потому что *настоящая музыка — это социалистическое хозяйство, это план, это учет*» (курсив мой. — *М. Г.*).

Как ни соблазнительно звучат эти положения, необходимо все же сказать, что мистик и «упадочник» Блок был по-своему более прав, чем отнюдь не мистическая и не упадочная М. Шагинян, разделяющая эту ошибку вместе с Корнелием Зелинским, теоретиком конструктивизма. Социалистическое хозяйство, план, учет, одним словом «конструктивный период» революции — это бесспорно настоящая музыка. Но и период деструкции не относится к явлениям «внемузыкального» порядка. Это тоже *настоящая музыка. Оба периода* — лишь разные вариации одной и той же великой темы. Революция разрушала для того, чтобы строить. Строить она может именно потому, что разрушала. Строя, она продолжает разрушать. Наконец она строит для того, чтобы разрушить режим мирового капитализма.

Этого нельзя не понимать. Иначе для тех, кто из всей музыки приемлет только одну вариацию, настоящая симфония социалистического плана может превратиться в бездушную какофонию делячества и национальной ограниченности.

За всем тем роману М. Шагинян невозможно отказать в огромном положительном и даже *революционизирующем* значении. Прекрасная, трезвая смелость, с какой писательница подводит итог своему достаточно богатому художественному опыту, не может остаться без определенного влияния на динамику литературной современности.

Значение «К. и К.» выходит, однако, далеко за пределы чисто литературных проблем. Роман еще раз показывает, какой крутой поворот назревает в бытии и сознании определенных групп советской интеллигенции. Старые схемы «приятия» революции отказываются работать, потому что сама революция на большом и трудном перевале. Новые формы еще не найдены. Это — кризис. Как и всякий кризис, он чреват двумя исходами. В последнем произведении М. Шагинян перевешивают предпосылки исхода в здоровье, в настоящее, революционное, социалистическое здоровье.

III.

Заурядные физические трупы привлекательны по крайней мере своей молчаливостью. Этого нельзя сказать о метафорических социальных трупах, от имени которых вторично выступает Конст. Вагинов («Труды и дни Свистонова»). Труп, то бишь трупы Вагинова — болтливы и философичны. Весь ужас в том, что это — трупы самодовольные, утверждающие свое гниение как самую настоящую жизнь.

«Труды и дни Свистонова» — прямое продолжение «Козлиной песни». Свисто-

нов — писатель, «уважающий» покойников, как уважает их автор предисловия к «Козлиной песне». Свистонов — трупных дел мастер; его «творчество» убивает живых людей; перенесенные на страницы свистоновской повести люди становятся трупами и в жизни и в литературе.

Но Свистонов доволен. С инфантильной тупостью прирожденного убийцы он потрошит людей и жизнь, с некрофилическим сладострастием он вдыхает запахи разложения. Сологубовское «мы мертвы, давно мертвы» он избрал своим девизом и почти что боевым лозунгом. Да, именно боевым лозунгом! Тов. А. Манфред («Книга и революция», № 12) хорошо сделал, связав «творчество» Вагинова с «кладбищенской музой» ленинградских Наппельбаумов, ибо некрофилические аппетиты «кладбищенской музы» отнюдь не лишены социального знака. Превращая мир в одну огромную трупарню, «муза» непрочь бы снести туда и труп... революции. Так в кладбищенском покое вскрывается своеобразная целеустремленная активность.

Плохи те, которые думают, что не стоит говорить о Вагиновых. Философичные трупы не обитают на «острове эстетов» какого-нибудь Моруа, они вкраплены в *нашу* действительность, они оживляются вместе с оживлением других сил реакции и мракобесия. Опасно думать, что все «соседи» Вагиновых в одинаковой степени иммунны против «Козлиных песней». Не ради Вагинова, а ради, положим, того же Вен. Каверина *надо* требовать для Свистоновых и Тентелкиных от литературы идейно-морального уничтожения. Если сегодня еще Ногин и Драгоманов из «Скандалиста» мечутся в своем тупике, то где гарантия, что завтра не привлечет их омерзительное самодовольство Свистонова и литература не «обогатится» еще одним Вагиновым? Гарантия может быть только одна: беспощадное идейное истребление вагиновщины, явления не столь уж одинокого и изолированного, как это может показаться с первого взгляда.

IV.

Этакий пантеистический, идиллический кустарь глядит на нас с каждой страницы авторского самораскрытия Мих. Пришвина («Журавлиная родина»). Он ничего не отвергает и все приемлет. Он «романтик бытия» — безразлично какого. Он — в мире, и мир — в нем. И в то же время его творчество — маленькое хозяйство, где все принадлежит лично ему, рачительному хозяину, охотнику, этнографу, собирателю фольклора, просто любопытному до жизни человеку.

Он доволен своим хозяйством, потому что оно *существует*. Он ценит в своем творчестве особую мудрую органичность, оберегающую его от крайностей и «лишних мыслей». «Нет, я должен за великое свое счастье принять, что не по книжным материалам, а *по лично пережитому* имею возможность привести своего героя между встречными потоками декадентского эстетизма и революционного аскетизма к органическому творчеству, где *все живущее подчинено величайшему закону: «помирать собирайся — рожь сей»* (курсив мой. — *М. Г.*).

Хозяин охотно предается размышлениям о процессе собственного творчества, но не собирается этим процессом «заведывать»: «рожь» растет сама, — какое тут может быть постороннее вмешательство! Он доверяет только своему личному опыту; наиболее надежным методом ориентации в запутанных лабиринтах бытия он считает сторожкую ощупь инстинкта и интуиции. Он чурается всякой отчетливой руководящей идеи, всякого заранее разработанного плана. Все это кажется ему преступлением против мудрой органики бытия. Его идея — в каждодневной полноте ощущения собственного существования, его план — во внезапных, но органичных вспышках прозрения, пополняющего сокровищницу его подкожного опыта. Он не диференцирует бытия. «...Все на свете так важно, что о всем надо, писать». Он не сомневается в гармоничности мирового порядка. Он не верит в возможность раскрытия тайн бытия.

«Спрашивать писателя о тайнах его творчества, мне кажется, *все равно, что требовать от козла молока. Дело козла — полюбить козу, дело козы — давать молоко* (курсив мой. — *М. Г.*).

Взаимоотношения «козла» и «козы» кажутся хозяину нерушимыми принципами мироздания. По аналогии с «козлом» и «козой» он строит свою философию творчества и философию жизни. Ему, конечно, не приходит в голову, что бывают такие времена, когда к чорту летит органическая гармония бытия и обычные функции «козлов» и «коз» претерпевают заметные изменения. Хозяин не замечает, что сам он живет в таком времени. Иначе он не написал бы таких, к примеру, вещей:

«Спасение мира.

Женщину мы уважаем за то, что ей свойственно предпочитать любовь (эрос) самому факту размножения (пол); в этом она более свободна, чем мужчина. И если доходит любовь до брака, женщина остается более сильной в самоограничении, необходимом для выращивания и воспитания младенца. Эти лучшие свойства женщины в творчестве бытия переходят у мужчины в сознательный творческий акт законов и форм, и вообще можно сказать, что женщина занимает первое место в творчестве бытия, мужчина — в творчестве сознания. Отсюда выходит, что спасать мир надо не гуманизмом, который выродился в кичливость человеческой культуры над бытием, а согласованием творчества своего сознания с творчеством бытия в единый мировой брачно-творческий акт.»

Это хорошо сказано! Пантеистический кустарь умеет быть откровенным до смелости: не кичься, культура, над бытием, ибо мне мои звери и птицы, козлы и собаки, деревья и болота открыли высшую, недоступную тебе мудрость: дело женщины — рожать детей, дело мужчины — философствовать об этом.

Как и всегда, бездна органического глубокомыслия сказывается на поверку плоской и как блин, прописной «истиной» вселенского филистерства.

Писатель Мих. Пришвин умен, чуток, наблюдателен, своеобразен. Нельзя отказать ему в остром зрении, в тонком слухе, в живой восприимчивости к микроскопическим (не всегда маловажным) деталям бытия. Но все это — в пределах органической «доктрины». Романтика *всякого* бытия — романтика филистера. Это — псевдоним филистерского примирения со всякой действительностью и равнодушно-холодного отношения к исходу великих битв, разыгрывающихся в недрах и на поверхности «органичного» бытия.

Оптимизм Мих. Пришвина — оптимизм *успокоившихся* (сказывается, есть такие и в наше время! «Я вышел из положения тем, — рассказывает Пришвин о своем прошлом, — что не революцию, а себя признал лишним и ушел не в быт с чеховскими героями, а в то бытие, где близится, зарождается поэзия, где нет существенной разницы между человеком и зверем».

Нет существенной разницы, продолжим мы, между «чеховским» бытом и тем «бытием», которое заменило автору «Журавлиной родины» революцию. Ей-ей же трудно решить, что́ сейчас выглядит мизернее: серо-зеленая ли тоска чеховских будней или идиллическая безмятежность мудреца, обретшего покой в высшей и спасительной истине: дело козы — давать молоко! Не мешало бы, совсем не мешало разбавить безоблачный «оптимизм» Пришвина солидной дозой разрушительного «пессимизма» по отношению к столь пестуемому художником «бытию». Для иных — это яд, для Пришвина же — противоядие от укусов страшной змеи филистерства, водящейся в *болотах* «Журавлиной родины».

V.

В «Октябре» (кн. 1—4) напечатана первая часть нового фадеевского романа «Последний из Удэге». Имя Фадеева целиком связано с той знаменательной датой, когда потенции, заложенные в пролетарском литературном движении, впервые получили такое развернутое обнаружение.

На долю Фадеева выпала и другая творческая удача: его Левинсон стал одним из «любимых героев» (навычки — терминологические) того нового пролетарского читателя, который видит в *своей* литературе орудие борьбы и познания. Размеры литературных «детских башмачков» пролетариата впервые оказались в какой-то мере подстать общим масштабам эпохи...

Естественно, что каждое новое слово такого писателя, как Фадеев, должно привлекать к себе напряженнейший интерес критики и общественности. И как ни ограничено до опубликования всего романа наше право оценки, в пределах первой части допустимы все же отдельные предварительные суждения и замечания.

Бесспорно, что в стилевых тенденциях «Последнего из Удэге» продолжается в основном линия «Разгрома». Как и в «Разгроме», основной художественный акцент падает на «интенсивное» (в противоположность «экстенсивному») освоение действительности. Художник оперирует преимущественно «малыми величинами», вернее, закономерными «молекулярными» выражениями больших исторических процессов. Аналитическая секущая проходит, главным образом, через «внутренний мир» отдельных образов. В силу этого состав событий диференцирован сравнительно слабо, — в том смысле, что внешний драматизм положений занимает подчиненное по отношению к психологическому анализу место. Связь между образами дана не столько в материальной акции, сколько в психологических реакциях. Причем самые комплексы реакции суть комплексы становящиеся, *формирующиеся*. Фадеева интересуют собственно не столько эти реакции сами по себе, сколько процессы их образования и развития под воздействием внешней обстановки. *Формирование человека* в революции — вот в сущности центральная тема Фадеева. С этой же темой связан и центральный конфликт его творчества — постоянное отставание индивидуального сознания революционного человека от динамики реальной действительности и упорнейшая борьба за преодоление этого разрыва. В Левинсоне — стержневом образе «Разгрома» — конфликт этот находит наиболее полное и *положительное* разрешение. В этом сила и значение художника Фадеева. Понятны отсюда и его любовь к необычайно скрупулезному психологическому анализу, и стремление к учету психологических «бесконечно малых», и другие существенные особенности его стиля.

Нет надобности доказывать принципиальное отличие *такого* психологизма от психологизма, процветающего на полях современного западно-европейского (да отчасти и нашего «отечественного») романа. Концентрируя внимание на психологических реакциях, Фадеев старается не терять из виду ни их материального субстрата, ни их объективной, материальной же закономерности. Это — главное. Для пролетарской литературы, переходящей от идеографических примитивов к более полному диалектическому охвату действительности, стиль Фадеева и является художественно-идеологическим достижением. В плане литературной преемственности большую роль сыграло здесь изучение и усвоение аналитического метода Толстого, хотя в том же «Разгроме» намечаются уже некоторые черты *преодоления* толстовского алогизма, интуитивизма, пассивизма, толстовского *упрощения* действительности.

Пример Фадеева нашел себе немалое число последователей, с большим или меньшим успехом развивающих те же стилевые тенденции. Методология Толстого стала — с известными оговорками — стержнем художественной платформы целой литературной группы (журнал «На литературном посту»). Огульное отрицание правомерности и даже известной благотворности такой установки, отрицание, которым грешат теоретики лефовского толка, совершенно, разумеется, бесцельно и бесполезно.

Но, с другой стороны, трудно отрицать серьезнейшие опасности, таящиеся в самом существе стилевого «образца» Фадеева и др. Опасна чрезмерная универсализация толстовского метода. Опасно превращение его в *телеологию стиля*. Опасно накопление элементов пассивной

созерцательности, столь свойственной самому Толстому. Все это требует каких-то дополнительных критериев при оценке произведений, реализующих стилевые лозунги налитпостовства. Мне думается, в критическую оценку таких произведений должно входить выяснение не только качества «усвоения» Толстого, но и *еще больше* — качества и степени его *преодоления*.

Изучая и применяя диалектику Гегеля, мы всячески остерегаемся схоластической игры категориями как самодовлеющими и самостоятельными сущностями. Еще в большей степени должен пролетарский художник бояться увлечения своеобразной толстовской «схоластикой». Преследуя цели художественного «разоблачения действительности», писатель пуще огня должен остерегаться толстовского *разложения* социальной действительности на психологические реакции упростительского «сведения» всей сложной ткани человеческих отношений к ее психологическому «эквиваленту». Психологический анализ должен *служить* целям художественного *синтеза* единой материальной действительности, а не превращаться в *созерцание* психологических сплетений и переходов.

К сожалению, начало нового фадеевского романа внушает на этот счет некоторые тревожные сомнения. Изобразительно-выразительное мастерство Фадеева остается здесь во всяком случае на уровне «Разгрома». Это все та же спокойная, прозрачная фадеевская «манера», в меру метафоризованная и в меру целомудренная, держащая в крепкой узде индивидуальное слово и индивидуальное словосочетание, предоставляющая им ровно столько простора, сколько этого требует смысловое целое.

Вместе с тем резко выступает новая особенность. И в «Разгроме» внешний драматизм ситуации играл лишь подчиненную роль. Здесь этот драматизм сведен до предельного минимума. И это несмотря на то, что объективный состав сюжета тот же, что и в «Разгроме» — обстановка революционно-партизанской борьбы на далекой и глухой восточной окраине. Уже в первую часть нового романа введена в буквальном смысле слова масса типов и характеров, введена в роман, но не в *действие* романа. Все элементы острой драматической ситуации налицо, но самая ситуация не наступает, — обстоятельство, вызывающее временами ощущение странного контраста между характером реальной обстановки и *заторможенностью* темпа действия.

Корень этого противоречия — в чрезвычайной психологической нагруженности, даже перегруженности первых шагов сюжета. Внутренний мир сына врача Сережи Костенецкого, шестнадцатилетнего подростка, покинувшего отцовский дом для участия в партизанской войне, — раскрывается с такой исчерпывающей полнотой, с такой почти химически скрупулезной тщательностью, с таким подчеркиванием важности всего происходящего в душе Сережи, что волей-неволей весь остальной мир романа должен потесниться на периферийное положение.

Смутно тревожное состояние юноши, постоянные рецидивы детских воспоминаний и переживаний, мельчайшие удары впечатлений извне, первые признаки разрушения романтических иллюзий — все это находит на страницах романа полный и гулкий резонанс, заглушающий иногда другие голоса и звуки. Сущность психологической драмы Сергея — в столкновении его полудетских романтических представлений о революции с простой и жестокой прозой борьбы. Это возобновление — применительно к новым условиям — старой толстовской темы не лишено само по себе достаточно веских оснований. Однако новые условия требуют по меньшей мере модификации приемов анализа. Толстой подходил к своей теме как *агностик* и *фаталист*. Он показывал противоречия, не понимая их внутренней закономерности, подчиняясь им как факту стихийного происхождения. Метод Толстого — метод *пассивного созерцания* вещей очевидных, но плохо поддающихся объяснению. Отсюда эти знаменитые толстовские неопределенность, смутность, незавершенность, сопутствующие в его анализе даже самым

ярким и точным наблюдениям; отсюда — все эти бесчисленные «как-то», «почему-то», «что-то» и пр., окрашивающие могучий толстовский реализм в агностистические и алогические «цвета».

Созерцательность в значительной мере присуща и психологизму первой части «Последнего из Удэге». Фадеев как бы отказывается от сознательного выделения тех душевных движений, которые наиболее отчетливо иллюстрировали бы смысл происходящего в душе героя переворота, отказывается от управления ходом этого переворота, дает выход чувствам и мыслям героя во всей их стихийной полноте, а самому себе отводит лишь скромную роль наблюдателя, любовно и внимательно *созерцающего* происходящее.

Все это вместе взятое и вызывает то сомнение, о котором я сказал выше. Слишком велика психологическая отягощенность сюжета и слишком превалируют в этом психологизме элементы пассивного созерцания, чтобы не будить вполне законной тревоги. Повторяю, у меня нет и не будет оснований для окончательного суждения, пока не закончится печатание всего романа. Мне бы очень хотелось ошибиться. Замысел Фадеева, если судить по взятым эпиграфом цитатам из Энгельса и Моргана, глубок и интересен. Весьма возможно, что в дальнейшем разрядится то неестественное и противоречивое напряжение, под знаком которого проходит вся первая часть. И действительно, эта часть производит такое впечатление, что самое существенное и важное в сюжете еще и не выступало на первый план, что это еще впереди...

О границах же применения толстовского метода следует очень и очень призадуматься. *Чужая* художественная форма — коварна и за некритическое к себе отношение наказывает провинившихся тем, что сама становится существенной частью *содержания* как *мировоззрения*.

VI.

В ряду опубликованных за отчетный период крупных работ других пролетарских писателей обращают на себя внимание роман Мих. Чумандрина «Бывший герой» («Звезда», №№ 4—6) и пьеса Ю. Либединского «Высоты» («Звезда», № 4). Из киршоновского «Города ветров» напечатаны пока только четыре сцены («Октябрь», кн. 4). Этого недостаточно для того, чтобы судить о пьесе как о *литературном* целом, тем более что целое-то мы видели пока лишь в безвкусной и слащавой интерпретации театра МГСПС...

«Бывший герой» — прямое продолжение «Родни» того же автора. Эволюция Федора Горбачева, бывшего политбойца и героя гражданской войны, получает здесь свое логическое завершение. «Маленькая» ошибка коммуниста Федора, оказавшего протекцию родному брату, разрастается, пускает как бы во все стороны побеги, приводит Федора к разрыву сначала с женой-коммунисткой, а затем — и со всем заводским коллективом. Упорствуя в своей ошибке, не понимая ее характера, постепенно озлобляясь и запутываясь, Федор оказывается на поводу у худших настроений части рабочих. То обстоятельство, что к моменту XIV съезда партии мы видим Федора в рядах так называемой «ленинградской оппозиции», стоит в какой-то логической причинной связи с его первоначальной бытовой ошибкой.

Это смахивало бы на натяжку, если бы в романе придавалось обобщенное значение именно такому сцеплению конкретных обстоятельств. Обобщение у Чумандрина идет по несколько иной линии. Пример Горбачева — лишь частный случай той системы «передаточных механизмов», с помощью которой мелкобуржуазная стихия осуществляет свое воздействие на ряды рабочего класса. Падение Горбачева как партийца отнюдь не целиком объясняется бытовым падением, но в то же время это последнее образует немаловажное звено в цепи других объяснений. Чумандрин счастливо и — надо полагать — вполне сознательно избегнул вульгаризаторской линии наименьшего сопротивления. И в этом достоинство его романа: добиться этого было нелегко, тем более что обычный трафарет еще не сдан в архив.

VII.

На путь еще более решительного разрыва с «традициями» многочисленных «воздушных пирогов» встал Ю. Либединский в своих «Высотах». Если Чумандрин так или иначе включает бытовой «фактор» в историю перерождения «бывшего героя», то Либединский этот момент сознательно *исключает*, вернее подчиняет его «фактору» более существенному и могущественному. Вся пьеса написана à thèse. Это, если угодно, особого жанра драма — драма философско-политическая.

Развертывая историю ошибок партийца — директора треста Айвазова, Либединский оперирует не «малыми величинами» быта и личной жизни, а величинами большими — классами и хозяйственно-политическими линиями. В глазах Сони Суриц, искренней, но ограниченной политически коммунистки, самыми большими грехами Айвазова являются сравнительно высокий бытовой уровень, связь с женщиной другого класса и пр. Всем развитием пьесы разоблачаются узость и недостаточность такого подхода. До поры, до времени личнобытовые моменты не оказывают прямого и заметного влияния на партийное качество Айвазова. Настоящее падение его начинается лишь с той минуты, когда, подпав под влияние энергичного, по-своему идейного, буржуазно-сменовеховского дельца Миндлова, Айвазов ломает общепартийную линию хозяйственной политики во имя делячески понимаемых интересов доверенного ему треста. Айвазов и Миндлов — оба остаются до конца безукоризненно чистыми в личном отношении людьми, не запятнавшими себя преступлениями обычного уголовного характера. И тем не менее оба — один в силу жесточайшего политического заблуждения, другой «с заранее обдуманным намерением» — совершают такие политические преступления, перед последствиями которых могут побледнеть деяния заурядных растратчиков и казнокрадов.

Этим подчеркивается *решающее* для всех случаев значение правильной политической линии. Если чисто уголовные деяния отдельных работников хозяйственного аппарата приводят, слагаясь, к извращениям экономической политики пролетарской диктатуры, то еще в большей мере хозяйственно-политические ошибки, совершаемые даже лично безупречными людьми, сами создают почву для всевозможных правонарушений, бытовых безобразий. Ибо в последнем случае мы теряем классовое чутье и допускаем к нашим «высотам» людей чуждого и враждебного класса, которые несут с собой упадок и разложение. Такова idée maîtresse пьесы Либединского, защищенная автором, надо сказать, с большой убедительностью и даже эффектностью.

Новизна драматургической затеи Либединского обусловила и трудности ее реализации. Чего проще было пойти по линии наименьшего сопротивления, показать, как Айвазов постепенно разлагается под влиянием высококультурной, но классово-чуждой жены, как он, приникнув к домашнему уюту, к коврам и безделушкам, начинает манкировать своими прямыми обязанностями и т. д. и т. п.! Только вряд ли что из этого получилось бы, кроме очередного «воздушного пирога». И как это парадоксально ни звучит, но заслуга Либединского состоит в том, что он не убоялся некоторой *схематизации* в построении отдельных характеров пьесы. Он не убоялся ввести в пьесу прямо-таки полный ассортимент фигур, словно выхваченных из текущей газетно-журнальной публицистики. Почти каждый персонаж изображает лишь одну какую-нибудь «идею», одно какое-нибудь «качество». Сущность большинства характеров раскрыта почти в *самом начале пьесы*. Драматургическая кривая еще и не приблизилась к своей кульминации, а вы уже знаете, что Айвазов — это парень хороший, но способный свихнуться; что инженер Миндлов — типичный деляга устряловской марки, мечтающий о строе «здорового капитализма»; что Гонтов — отсев ячейки из умеющих при всех положениях «ладить» с начальством; что член ЦКК Шорохов — воплощенная партийная совесть; что Самарин—

шкурник и рвач, греющий руки на «неполадках» в советском хозяйстве, и т. д. и т. п.

Взятые изолированно, отдельные персонажи производят даже впечатление известной ходульности. «Ходулен», безусловно, Миндлов с его несколько литературным пафосом «будущего Наполеона» от коммерции. Ходулен и честный партиец Антипов, готовый пустить себе пулю в лоб в случае провала его разоблачительского выступления. Однако ходульны они (и другие персонажи пьесы) лишь с точки зрения вульгарно понятого реализма и такого же психологизма. В драматургической же *системе* пьесы, связанные железным кольцом общей идеи, они перестают быть и ходульными и односторонними. Иное дело, что в пределах той же «однокачественности» можно было бы требовать от Либединского еще большей экспрессивности, еще более рельефной лепки характеров.

Но и без того разве не знаменателен этот факт сам по себе: *хорошая* пьеса удалась Либединскому на основе *нарушения* канонического правила о «живом человеке»? Персонажи Либединского *живут* вопреки своей «односторонности», а может быть и благодаря ей. Живут именно потому, что в своей художественно-логической целокупности они образуют различные грани одной и той же, самой что ни на есть живой действительности, которой насыщена пьеса Либединского.

И трудно сказать, сопутствовала ли бы автору удача в том случае, если бы он пошел по пути последовательного приложения вышеупомянутого канонического правила. Возможно, что мы имели бы в этом случае несколько более или менее удачных психологических портретов, но драматургическое целое, но театр от этого вряд ли что-либо выиграли бы.

Впрочем, нашего автора, видимо, слегка мучила совесть, и он попытался смягчить обиду обойденного «живого человека» образом Таси Опалинской, подруги Айвазова. Это — сугубо психологизированный персонаж, одолеваемый беспрестанно смутными предчувствиями, никак не могущий найти своего места в пьесе и в жизни, изменяющий «сильному человеку» Айвазову ради еще более «сильного» (в представлении персонажа) Миндлова. Замечательно, что этот единственный «живой человек» пьесы является в то же время и единственным лишним человеком в буквальном смысле этого слова: образ Опалинской может быть устранен из пьесы без малейшего ущерба для идейно-художественного целого и динамики сюжета.

Резюмирую: Либединский написал интересную пьесу, интересную, между прочим, и в том отношении, что универсальное значение определенного стилевого лозунга подвергается здесь сомнению в художественной практике одного из авторов этого лозунга.

VIII.

«Повесть смутного времени о Ивашке Болотникове, о его турецком пленении, славном житье в Венеции и о многих учиненных им на Руси мятежах», — под таким архаическим и стилизованным заголовком напечатан в «Новом мире» (кн. 4, 5, 6) исторический роман Георгия Шторма.

Наукообразность и стилизация — основные изобразительные приемы Г. Шторма. Документы, цитируемые в подлинниках, обильный реквизит археологических и бытовых деталей, наконец своеобразный язык, призванный сообщить вещи характеризующий эпоху местный колорит. Последнее удалось Шторму в степени даже чрезмерной: «couleur locale» создает временами трудно преодолимые для читателя осложнения.

Предоставим специалистам соответствующей отрасли судить о чисто научных достоинствах или недостатках этой стороны романа. Не подлежит сомнению, что автор вложил в свое произведение огромное количество предварительного кропотливого труда над сырым материалом. Весьма удачно и даже остроумно использованы известные факты замечательной биографии Болотникова, проведшего много лет в «заморских землях», побывавшего в Италии, Германии, Польше. Описывая итальянский период

жизни Болотникова, автор наводит читателя на мысль, что будущий холопский вождь мог — через третьих лиц — общаться с Фомой Кампанеллой и даже кое-чему у него поучиться. Этим как бы оттеняется своеобразный «интернационализм» Болотникова и того дела, которое он позднее возглавил.

В этом же духе обработано и «пешее хождение» героя из Италии на родину — через Богемию, Германию, Польшу: Болотников *обобщает* виденные им во всех этих странах картины крестьянского горя, нужды, разорения и связывает с положением своего народа. Против такой интерпретации фактов нельзя возражать, она вполне законна, и если ей даже ничего не соответствовало в мировоззрении конкретного исторического Болотникова, самый прием оправдан тем, что некоторым образом подчеркивает связь «смутного времени» с мировым историческим процессом.

Но «местным колоритом» да интернационалистской трактовкой темы собственно и ограничивается объективизм Шторма. Дальше начинается «модернизация», о которой сам автор, конечно, и не помышлял. Я имею в виду *образ* самого Болотникова. Если отвлечь эту фигуру романа от всего археологически-бытового антуража, то кто догадается, что перед нами вождь, т. е. самый характерный представитель крестьянского восстания начала XVII в.? Это — типичный по всему своему психологическому строю интеллигент народнической складки, впечатлительный, нервный, чувствительный, сжигаемый жертвенными помыслами мечтатель. Это — почти наш современник. На варварски грубом и жестоком бытовом фоне романа Болотников выглядит каким-то непонятным анахронизмом, до того рафинирован этот бывший холоп князей Телятевских.

Предположим на одно мгновение, что таков именно был индивидуальный облик исторического Болотникова. И если это даже было так, то все же историческая истина сыграла с Г. Штормом обычную свою шутку. Историческая истина, когда к ней обращаются за материалом для художественных построений, обычно плохо мирится с биографической портретностью образов, особенно в тех случаях, когда в жертву портретности приносится художественно-историческое обобщение. Иными словами, образ штормовского Болотникова производит впечатление незаконной модернизации именно потому, что он, может быть, чересчур биографичен и портретно-точен. А с другой стороны, чрезмерная портретизация образа не способствует, а *мешает* действительно *современному* пониманию эпохи и имено потому, что в этом образе не воплощены существеннейшие исторические черты движения.

Истина образа Болотникова — портретна и потому она — истина неполная и извращенная. Для художника, избравшего своей темой «дела давно минувших дней», идеалом является, конечно, единство исторического обобщения и индивидуального биографического портрета. Но в тех случаях, когда восстановить это единство представляется почему-либо невозможным, *портрет должен уступить место обобщению.* Всякий иной выход чреват извращением исторической истины.

Более того. О «смутном времени», как и о любой «старине», можно написать художественное произведение ультрасовременным языком, свободным от археологических и стилизаторских украшений. И если при этом художник будет помнить о некоторых «оригинальных» свойствах исторической истины, в его произведении эпоха отразится с неменьшей, а может быть и с большей объективной полнотой, нежели в любом стилизаторском опыте. Это очень хорошо понимал еще Гегель, когда писал, что чисто историческая точность (Richtigkeit) внешних описаний всегда должна занимать в художественном произведении место подчиненное по отношению к интересам истинного, наиболее существенного для современности содержания.

IX.

Среди всех представителей литературного попутничества Леонид Леонов идет, пожалуй, наиболее извилистыми

и запутанными дорогами. Последние два-три года были годами большой тревоги за творческие судьбы писателя. «Вор», «Унтиловск», «Провинциальная история», рассказы о мужиках — все это свидетельствовало о прогрессирующем подъеме словесного мастерства и в то же время об остром идеологическом кризисе. Особенное беспокойство внушала фигура Николки Заварихина («Вор»): в этом образе часть критики справедливо усмотрела некоторую склонность писателя к капитуляции перед мощью и живучестью Зарядья.

В «Усмирении Бададошкина» («Красная новь», кн. 3) Леонов вновь возвращается к Зарядью, на этот раз для того, чтобы нанести ему жестокий удар. Трагикомедией автор назвал свою пьесу не без основания: бытовая по внешним признакам комедия переплетается здесь с трагическим фарсом социальной группы, заживо разлагающейся, сознающей это, но не желающей с этим мириться, судорожно цепляющейся в поисках спасения за несбыточные проекты.

Купец старого закала Бададошкин не хочет признать себя побежденным революцией. В мечтах он еще самодержавный повелитель мира. Он держит в железном кулаке семью. И это создает ему некоторую иллюзию могущества. Он продолжает бредить властью и богатством. В своей обреченности он теряет даже обычный свой практический нюх. Грани реального и нереального стираются. Старый сквалыжник и надувало сам становится доверчивым до слабоумия. Он готов дать себя объегорить кучке мелких жуликов, изобретающих белогвардейский заговор и сулящих помешанному на своей idée fixe Бададошкину чины и ордена. Затея не удается проходимцам только потому, что с Бададошкиным разделывается его собственный сын. Бададошкин ограблен дочиста. И в порыве бешенства и отчаяния он кричит вслед достойному потомку: «Ныряй, ныряй, Никитайка!.. Где-нибудь и тебя додушат!»

Зарядье пожирает самого себя и Зарядью не воскреснуть — таков смысл трагикомедии Бададошкина. И смысл этот облечен Леоновым в форму высокого мастерства. Густой купеческий быт все время «снимается» чудовищным гротеском. Это — реальность, которая перестает быть реальностью, это — нереальная реальность. Зарядье умирает в действительности и вторично умирает в творчестве Л. Леонова. В этом вторичном умирании — первый симптом нового поворота в творчестве одного из талантливых молодых мастеров советской прозы. Остается только пожелать, чтобы первый симптом не оказался симптомом поверхностным или ложным.

ЛЕОНИД ЗАВАДОВСКИЙ.

(Очерк.)

Анна Шафир.

I.

Леонид Завадовский сравнительно недавно вошел в литературу. Три книжки, датированные 1926, 1927 и 1928 гг. [1]), и несколько рассказов, напечатанных в прошлом году в журналах, — вот вся его художественная продукция. Однако и это немногое характеризует его как писателя талантливого, владеющего красочным языком, умеющего создавать яркие образы. Все же эти несомненные достоинства не избавляют его от положения спорного писателя. Завадовского принято считать крестьянским писате-

[1]) «Вражда», «Песнь седого волка», «Железный круг», изд. «Недра».

лем. Однако близость его к деревне еще не дает ключа для правильной оценки его творчества.

Для творчества Завадовского характерна пестрота образов, хаотичность тем, колебания в настроении. То он черпает образы из быта деревни, то берется за анализ психологических конфликтов интеллигента, то погружается в экзотику севера, заинтересовывается криминальной психологией, делает скачки к анимализму и вдруг пробует нарисовать образ революционера.

В рассказе «День жизни» безработный художник задумывает картину. В тусклых осенних сумерках перед его мысленным взором встают полумистические образы.

«Картина представляется огромным полотном, разделенным на две части. Под горизонтом черно-фиолетовая земля, покрытая ночным мраком. По ней разбросаны там и сям бесформенные строения. Безобразные плоские силуэты людей, как вырезанные из бумаги, слепившись в сплошную массу протянутых рук, бегущих ног, несутся куда-то. Ослепленные безумной и жадной погоней, не замечают своей неподвижности. А над черной землей, начинаясь от горизонта, мерцает нежноизумрудное небо. Оно дышит спокойствием и хрустальной чистотой. Огненные громады облаков, словно гигантские, раскаленные невидимым солнцем камни, громоздятся друг на друга».

Земля, «окутанная мраком», силуэты людей, бессмысленно и бесцельно несущиеся в пространство, — в этих символических образах нашло свое изображение индивидуалистическое сознание, которому чужда, непонятна окружающая социальная жизнь, борьба, устремления. *Отсутствие сознания цели* делает в представлении художника все странным, в его сознании путаница, хаос, «мысли у него мешаются в кучу». Он выходит из дому, его обступает «сплошной черный мрак, и только светящиеся кое-где квадраты окон напоминают о людях и о жизни».

Его жена, — учительница—тоже не может ориентироваться в окружающем. У нее нет своего мнения, она не знает, к чему готовит своих учеников и зачем она работает. Это «лишние люди» в новом понимании этого термина. Несоответствие между *узостью, ограниченностью их стремлений* и широтой раскрывающихся объективных возможностей делает их положение трагичным. У них создается нечто вроде боязни пространства. Они хотят уйти, спрятаться от захлестывающих социальных волн, найти прочную материальную базу. Они мечтают о деревне. «Если бы были средства хотя на избенку, лошадь, — говорит Николай Иванович, — отработался летом — зимой свободен. Пошел, дал корм скотине, и читай, пиши, делай, что хочешь».

В деревню из города стремится и банковский служащий Леша (повесть «В лесных кварталах»). Его идеал еще проще: «Да, жить простой, спокойной жизнью, как вот эти дубы, которые знают только снег зимой, а летом — теплую землю и дождь... и я буду жить так, как живут умные неученые лошади. Возьму землю, буду пахать и есть собственный хлеб, ни у кого не отнятый». За этими индивидуалистическими стремлениями, за тягой к опрощенчеству, к растительной жизни скрывается чувство подавленности, беспомощности, типичное для биологического сознания при столкновении с общественной жизнью.

Такое мироощущение, конечно, не имеет ничего общего с мироощущением революционного класса. И Николай Иванович и Леша — *продукты мещанской провинциальной среды*. «Тишина широких улиц, заросших травой, белые туманы цветущих садов над серыми заборами, жужжание пчел и шмелей на акациях — были родными для Леши, от чего был оторван когда-то насильно», говорит автор о герое повести «В зеленых кварталах». «Город никогда не увлекал его, и теперь казалось странным, как он мог вынести долгие годы такой скучной, ненужной жизни».

Спасаясь от голода, Леша проводит лето в деревне. Но оттуда он выносит недоумение и ненависть к деревне. Непонимание окружающего опять толкает

его в «пустыню символизма». «В какое-то дикое лицо складывалось все виденное и пережитое: длиннорукое, обросшее желтой шерстью, с раздутым, как пузырь, брюхом. Насмешливая улыбка извивается в синих потрескавшихся губах, но чистый лоб и глубокие глаза внимательно глядят в душу и видят все помыслы».

Реальная действительность оказалась в противоречии с его представлениями. Леша — коренной житель провинции или даже деревни («давно ушедшее детское нахлынуло в память: походы на рыбалку с ночевкой, ночное на росистых лугах»), но все же он чужд трудовой крестьянской жизни. Он смотрит на крестьянина сверху вниз, хочет видеть в его лице обиженную, подавленную, глуповатую, но трогательно-честную личность. Его умиляют проявления простоватости крестьянина. Деревня в его представлении всегда, при всех условиях эксплоатируется городом. «Да, только сейчас я понял, насколько действительно простая и честная и даже кроткая жизнь на земле, — восклицает он по поводу прихода к нему двух мужиков. — За дегтем пришел, надо помазать колеса, чтобы везти продналог для тебя и для всех нас. Десять верст по грязи в худых лаптях за фунтом дегтя, чтобы мы получили свой паек!»

Эти слова Леши вполне отвечают характеру высказываний автора. Именно так изображает Завадовский мужика. Его эксплоатирует город, его облапошивает бывший барин, с него дерет взятки и незаконные поборы начальство. «Так было, так будет» — такой пессимистический вывод навязывает Завадовский читателю.

Из южных губерний тянется обоз. Крестьяне возвращаются домой с купленными лошадьми (рассказ «Корень»). По дороге в волости происходит задержка. Корень направляется в сельсовет просить о пропуске. Здесь Завадовский рисует следующую сцену:

«Корень, *сняв шапку, поплелся через дорогу*. Открыв *несмело* дверь, заглянул в избу. Начальник стоял у окошка в белой рубахе с подтяжками через плечи, держал зеркальце левой рукой, правой зачесывал вихор.

— Тебе чего? Дожидайся, когда приду. Занятия не открывались. Закрывай дверь, говорят!

— Господин товарищ?

— Дверь закрывай!

— Дозвольте сказать!

— Вот идолы-то: ты ему хоть кол на голове теши! Видишь, я не одет еще. — Начальник подошел и сердитой рукой захлопнул дверь перед носом. — Лезет, дьявол! Грязи на аршин наросло на нем, а он прется!»

В этой сцене все типично для деревни дореволюционного уклада: и жест крестьянина, снявшего шапку еще до того, как он перешел улицу, ведущую к избе «начальства», и робость его, и окрик «начальника», и милиционер, который «по-солдатски поворачивается кругом налево» и получает взятки с задержанных крестьян.

По рассказам Завадовского революция не совершила никаких перемен в быту и в психологии крестьянина. Все так же околпачивают крестьян прежние господа, засевшие теперь в исполкомах (рассказ «Никитино счастье»), так же безропотно терпят все мужики, так же безрадостна женская крестьянская доля (повесть «Полова»).

Тоскливо-безнадежным настроением проникнута «Полова» — повесть о женщине-крестьянке. «Любка плакала. Сквозь слезы перед ней лежала бабья жизнь, как серая, сухая и колкая дорога. В бескрайние низкие поля, под синим равнодушным небом, с ленивыми белыми утками-облаками». И перед Любкой, оплакивающей свою молодость, свою горькую бабью долю, перед причитающими бабами Завадовский не открывает возможного выхода. И ему кажется *сказочным* бабье счастье, будто найти его невозможно, как «никем не положенный клад».

От взгляда Завадовского ускользают сложные социальные процессы, происходящие в современной деревне. Он не видит широких перспектив и неохватных возможностей, которые раскрыла революция. У него нет места творческой

активности, веры в преобразующую силу революционного класса. Он смотрит на деревню через очки писателя-народника, которого классовое положение ставило, как известно, *над* трудящимися слоями крестьянства. Деревня, изображенная им, — деревня вчерашнего дня. Даже внешние картины деревенского пейзажа, однотонные и статичные, напоминают давно знакомые «хрестоматийные» описания писателей-народников. Если Завадовский рисует село, то оно «протянулось, как черная грязная холстина и казалось вымершим»; деревушка «растянулась по дороге в один скучный голый порядок», избы стоят «темные, хмурые, в седых лохматых шапках, как древние старики», площадь «грязная», «близорукими глазами глядят позеленевшие стекла низеньких домишек».

Революция, в представлении Завадовского, чужда деревне, а коммунисты — это «пришельцы из другого мира, чуждого их (крестьянским) древним думам и снам о хлебной свободе на свободной черной земле» (рассказ «Лунной ночью»).

II.

Для писателя, который не сжился с социальными стремлениями сегодняшнего дня, которого не удовлетворяет действительность, который глазами народника прошлого века смотрит на окружающее, — совершенно естественным является отход от современности, уход в экзотику.

Необычайным, романтическим на первый взгляд кажется образ Варнака — старого золотоискателя (рассказ «На Белом озере»). Он с детства у зверей и птиц учился добывать добычу. Он живет, как зверь, в одиноком зимовье в тайге. Однажды, заблудившись в тайге, он замерзает. Одинокий, бессильный перед лицом природы, он покорно подчиняется ее закону: «Старик попытался подняться, но ноги не разогнулись. Он мог лишь сесть. Он оглядел суровую тайгу, обступившую озеро, и лег. Он был спокоен. *Одному великому закону служат все: и звери и люди.* Пусть не смущают ослабевшую душу иные законы, каких он не знал и не может понять».

Таким же внешне необычайным кажется образ лесника-подвывальщика Игната Шугаева, этого «огромного всклокоченного детины», с волчьим голосом.

Но под романтическими покровами, окутывающими этих героев, скрывается завуалированная индивидуалистическая эгоистическая психология. Отчаянного бродягу, бесприютного золотоискателя тянет к *тихой, спокойной* жизни. «Он мчится на конях от станка к станку. В беспокойной дреме в седле снится тихая жизнь на пашне». И в то же время он не хочет итти в деревню потому, что он не связан с ней. Подальше от людей, жить одному, «не просить места у чужого огня». «От тесноты тоже не ждите проку», говорит он. Перенесенный в экзотическую обстановку тайги, переряженный в рубище Варнака, он своей асоциальной психологией напоминает героев рассказов «День жизни» и «В лесных кварталах». В рассуждениях лесника Игната Шугаева нетрудно уловить нотки толстовства. Но войну он отрицает, потому что она нарушает тихое течение обывательского существования, грозит его жизни. Сытая жизнь в его представлении является совершенством благополучия. «Почему человек сытый, одетый убивает и грабит?» — задает он вопрос. Не в силах разобраться в социальных противоречиях, он объясняет вражду между людьми звериной природой человека. Игнат Шугаев находится где-то между мужиками и начальством. И это *двойственное положение* создает у него *двойственную психологию*. Он ненавидит мужиков, но его «бесит» служебная зависимость. Это промежуточное, межклассовое положение вызывает его на бунт, на протест. *Но бунт бесплодный*, индивидуалистический бунт оторванного от класса человека. Его лишают места лесника, его ранят выстрелом мужики-порубщики. У него враги и снизу и сверху, он чувствует себя загнанным волком, ему кажется, что он обрастает звериной шкурой. Оторванный от социальных корней, одинокий, враждебный окружающему, лесник находит

созвучие своим переживаниям в «песнях» волков.

«Игнат подавал голос, садился на пень и слушал волчий хор... Седой волк пел о вечной тоске по пище, по теплу, об одинокой жизни в белых равнинах под холодной луной, о вечном страхе. Грозил темной кровавой *ненавистью* всем живым за свою волчью долю...»

Когда социальные связи отсутствуют, тогда на первый план выступает биологический инстинкт, чувство самосохранения. Жизнь делается самоцелью, человек опускается на ступень ниже, приближается к зверю. Он одинок в борьбе за существование. Инстинкт жизни заостряется. Волк, перегрызший лапу и вырвавшийся из капкана, и раненый человек — полны одним стремлением: — Дойду, на руках доползу, — крикнул он (лесник. — *А. Ш.*) и оскалил зубы от боли.

— Жить, жить! — приплыл издалека, вой седого волка, и стало тихо в лесу.

Молчаливо и упрямо уходили с поляны зверь и человек, протягивая красную цепь своих шагов, и тени их беспокойно двигались и ковыляли по холодному голубому снегу».

Герой Завадовского всегда настороже. Беспокойство — вот обычное его состояние. Его что-то тревожит, беспокоит. Инстинкт предостерегает от опасности. *Инстинкт* играет *роль императивную*. Подчиняясь инстинкту пола, наживы, люди в рассказах Завадовского любят, ревнуют, враждуют, убивают, крадут. Там, где рассудок берет верх над инстинктом, происходит трагический конфликт. Именно такая ситуация дана в рассказе «Фантастические мечты», где сталкиваются инстинкт с разумом. «Фантастические мечты — пародия на человека, подавляющего голос инстинкта. Он говорит выдуманным, книжным языком, взвешивает свои чувства на весах рассудка. Он разговаривает примерно так: «Марина Александровна, у вас печальное настроение, но я тоже не в веселом. Только надо пересоздать свой пессимизм на наши взаимоотношения. Я имею предложение, потому что поняв Вас и себя... Охота — серьезная философия» и т. д. Этот рассказ по теме можно было бы расценивать как злободневный, если бы не крайняя утрировка образов. Вилкин в сущности не человек рассудка, а крайне недалекий мещанин, Марина — грациозное, побеждающее своей непосредственностью молодое животное. Идеологическая сторона повести довольно сомнительна. Ошибка Завадовского заключается в том, что он решающую роль оставляет за инстинктом. «Вы говорите мне о природе, а природа разве рассуждает, как вы?» — говорит Марина Вилкину. Однако драматизм заключается не в избытке мыслительных способностей у Вилкина, а как раз в недостатке их.

Упростив психику человека, сделав его из хозяина природы послушным рабом ее, Завадовский тем самым поставил человека рядом с зверем. Человек и зверь — у него понятия смежные. «Волк лют, а человек — лют да хитер», говорит он устами старика-крестьянина («Песнь седого волка»).

Пользуясь приемом остранения, Завадовский в рассказе «Бурун» рисует «психологию» собаки. И в Буруне мы видим существо, оторванное от привычной обстановки и не выдержавшее борьбы за существование в чужом, страшном, незнакомом городе. Привезенная из сибирской тайги лайка чувствует себя в городе томительно и скверно. Все вокруг непонятно, чуждо, враждебно. «Дома были высокие, как горы в тайге. Из них, словно из мешков, сыпались по утрам люди и шли сплошной стеной по улицам. У некоторых длинной вереницей, хвостом уходя в другой квартал, стояли неподвижно женщины, чего-то ожидая... Бурун лежал у ее (хозяйкиных — *А. Ш.*) ног, не решаясь выходить на шумную улицу. В каменном доме он чувствовал себя нехорошо. Кожа на боках зябла, шерсть ерошилась». Революция в представлении Буруна — непонятное убийство, голод, горы трупов, среди которых однажды он находит своего хозяина. По характеру восприятия действительности Бурун не многим отличается от человека — героя рассказов Завадовского.

Как герой Бурун находит свое место в галлерее образов, созданных Завадовским.

III.

Неслучайно один из сборников своих Завадовский назвал «Вражда». Вражда, ненависть человека к обществу, человека к человеку показаны в большинстве его рассказов. Оторванный от почвы герой его — дезертир, вор (рассказ «Ищейка Фред»), конокрад, («Без суда»), лесник («Песнь седого волка»), охотник («Игрок», «Вражда»), золотоискатель («На Белом озере»), безработный интеллигент («День жизни»), оторванный от деревни матрос («Матрос Пунак») — они все принимают враждебную позу по отношению к обществу, они все стоят на грани преступления, хотя далеко не все совершают его.

Уголовный преступник, совершивший ряд убийств, запутавший в свое дело десятки невинных людей, надеясь спасти свою жизнь (рассказ «Неизбежность»), формулирует мысль, которая может быть отнесена ко всем героям Завадовского: *«Все борются за жизнь так, как умеют, как считают лучшим и целесообразным». Отсутствие этических и социальных норм*, бунт против общепринятого всегда были характерны для людей, занимающих промежуточное социальное положение, для людей, которых не удовлетворяет мораль ни одной стороны. Борьба, которую ведут герои Завадовского, борьба жестокая, бесплодная, она приводит человека на грань преступления, она заставляет его нарушать законы коллектива. В периоды разрушительные инстинкт борьбы за существование может найти отклик в переживаниях класса, борющегося за революцию. Матрос Пунак (рассказ того же названия), принимавший участие в революционном восстании, горит ненавистью к угнетателям, но его цель далека от целей социальных. Его мечта — «кончить службу и уйти домой, в деревню». Потеряв эту надежду, Пунак теряет смысл и цель борьбы. Его бунт превращается в поединок с тюремным начальством.

Герои произведений Завадовского стремятся в деревню, мечтают о деревне, проповедуют преимущества деревенской жизни, но в их стремлениях скрывается реакционная сущность. К первобытным формам жизни толкает их жажда покоя, жажда обывателя, вырванного из привычной обстановки и брошенного в водоворот социальных противоречий.

IV.

Стремление к абсолютной свободе находит выход у Завадовского *в тенденциях натурромантических*. Природа — мир зверей, где человек — случайный гость, куда человеческое общество не вторгнулось со своими законами, — вот где свободно чувствует себя Завадовский. В тайге, на озере, — все примитивно, понятно, неизменно.

Весной волчица оставляет волка, находит логово и выводит волчат (рассказ «Железный круг»). Волчата растут. В них растет инстинкт хищника, их воспитывает волчица-мать. Потом наступает осень. За ней пора волчьих игр и гонки за самкой. И опять волчица из всей стаи выбирает сильного волка для того, чтобы весной опять искать логово и вылизывать новых детенышей. Все подчинено одному закону, все замкнуто в «железный круг» бытия, рождения, смерти.

Мироощущение бездомного зверя близко к мироощущению героя рассказов Завадовского, оторванного от естественной среды, бесплодно мечущегося в поисках покоя, цепляющегося за жизнь, живущего инстинктом одинокого человека.

В изображении Завадовского люди и вещи часто напоминают зверей и птиц. Вот портрет охотника Иннокентия из рассказа «Вражда»: «Кеха был тяжел, силен, как медведь; руки его доставали до колен. Повидимому, он мог бы без усилия ходить на четвереньках. Квадратная голова с большими торчащими ушами выражала постоянное спокойствие, а глаза за большими ресницами глядели подолгу на предмет, словно не узнавали сразу...» Или портрет другого охотника из рассказа «Игрок»: «Рыжая

треуха покачивается из стороны в сторону по пустой улице. Одно ухо опущено, ерзает по плечу, другое поднято и торчит, как у корноухой рыжей собаки. Без треухи Михалка еще неказистее...» Варнак (рассказ «На Белом озере») походит на «одинокую сутулую птицу»; церковный вор — Васька («Ищейка Фред»), спасаясь от погони, полз, «как червь, двигая одной спиной, сдерживая желание вскочить и помчаться, как мчится волк с прижатыми ушами»; Анна (рассказ «Путник»), «казалось, сейчас взмахнет и, как птица, растает в голубом небе...» Завадовский рисует картину ледокола («Фантастические мечты»), и льдины вызывают у него в воображении представление о чудовищных морских зверях. «Расталкивая друг друга, поднимаясь на дыбы, тычась белыми тяжелыми мордами в берега, скаля сверкающие клыки, глухо рокоча и скрежеща, поползли льдины мимо черных берегов в одну сторону, в расплавленную даль...» Ночной удар колокола вызывает у Завадовского сопоставление с ночной птицей: «Последний удар, сорвавшись с медного гнезда, как ночная птица, помчался в темноту. Дохнул в каждое оконце, пронесся над пушистой речкой, над ветряками на буграх и, сломав крылья, упал где-то в темных, низких полях...» («Ищейка Фред»).

Часто образы у Завадовского имеют специфически охотничий оттенок: Марья (рассказ «Игрок») «белая и извилистая, *как горностай*»; с неба падает снег, «как будто смахивает его кто-то *пушистым лисьим хвостом*» («Тутус»); «синий хребет *набит глухарями, как собака блохами*» («Игрок»); «разведрившееся темное и синее небо, осыпанное звездами... похоже на *шкурку чернобурой лисы*» (там же); топор за спиной, напоминает «*дикую утку неведомой породы*» («Вражда» и т. д.

Иногда Завадовский пользуется образами, взятыми из крестьянского быта: пылающая печь напоминает *нарумяненную девку*; холмы — *опрокинутые миски*, тайга, покрытая свеже выпавшим снегом, — *горницу с только что вымытыми окнами и скобленными полами*.

В «городских» рассказах Завадовского нет типичного декоративного фона, не видно динамики города. Изредка вкрапленный в текст городской пейзаж беден и меланхоличен. Городского быта, вещного окружения в его рассказах почти нет. Немногим красочнее и живописнее у Завадовского пейзаж деревенский. И для него характерны серые, однотонные краски. Трудовых деревенских картин Завадовский не дает; природа у него живет самостоятельной жизнью, а не служит материалом для воздействия на нее человека.

Но стоит Завадовскому выйти за пределы городской черты, перешагнуть деревенскую околицу, и его пейзаж расцветает радужными тонами, оглушает симфонией звуков, подавляет количеством движений. «Солнце *льет золотой огонь на белую реку* и темную тайгу»; «скалы *желтые и голубые*, небо — *голубое, синее, зеленоватое*, как тонкая ледяшка»; снега — *синие, розовые, золотистые* и *пестрые* от теней...» Завадовский остро, по-охотничьи ощущает жизнь леса. Он слышит «*тихий шелест листа*, падающего на потемневшую траву», и «*шорох травы*», и «*тревожные голоса гусей*» и «*крик, и стук, и шипенье тетеревов*». Он видит, как «*паутина садится на травы и кусты*, перевивая их блестящей сталью», как «*в прошлогодней хвое копошатся мелкие козявки*», как «мошкара танцует в потемневшем воздухе».

Пейзаж у Завадовского органически связан с повествовательной тканью. Он играет не только декоративную роль, он активизирует сюжет. Попробуйте изъять его, и во многих случаях разорвется смысловая нить рассказа. В рассказе «Железный круг» весь сюжет строится на смене времен года, на тех изменениях, которые происходят в природе. Движение безостановочно идет по замкнутому кругу.

В рассказе «Фантастические мечты» Вилкин наблюдает, как утка, защищая свой выводок, бросается на ястреба. Это дает ему ключ к пониманию психики Марины.

«Высоко над елями раздался безумный крик, две птицы сблизились, и утка

опять упала, обдав брызгами болотце. В чаще затюлюкали утенята в страхе. Грохнул выстрел, как в бочке, — ястреб опрокинулся и закувыркался с сухой ели, вихляя изломанными крыльями. Минуту спустя зеркальная вода шевельнулась снова, совсем близко, в осоке послышался осторожный, призывной голос матери. Из травы, под деревьями друг за дружкой, торопясь и путаясь лапками, появились утята, проворно скатывались желтыми шариками в воду, и, найдя мать, усиленно затараторили. Не хотелось двигаться, чтоб не испугать выводок. Утка все смелее подавала голос, выдвинулась на чистое место, на спине ее ехал утенок и, теряя равновесие, балансировал короткими крыльшками. «Природная борьба за размножение», — подумал Вилкин и бесшумно пополз от болота на четвереньках, ступая ладонями в рыхлую землю на коровьей тропе. Он полз дальше, чем нужно... голова была наполнена яркими пятнами оборванных мыслей...» За этим вставным эпизодом опять идет описание пейзажа, который наталкивает Вилкина на новые размышления: «...Солнце медленно склонялось над зеленой прохладной постелью, в далях уже поднимались тонкие кисейные пологи и цветные одеяла — туманы, ширь, простор; золото пшеницы зачервонело в голубой чаще хребтов, все изменялось с каждым мгновением, таяло, струилось, красилось, загоралось и угасало. — Эх, мать вашу за ногу, — вздохнул Вилкин, — неужели тесно: волость на триста верст, одна деревня в десять дворов на двадцать верст! — Белая сорочка на нем горела розовым огнем от последних лучей и мгновенно сделалась синей; солнце село. «Хорошо, ну, пусть ей нужны дети один, два, три, в чем дело? Места, что ль нехватит? — Как и не раз уже, пришла снова мысль при первой встрече сказать Марине: — Эх, Маринка, давай бросим дурака валять».

Наличие описательных компонентов задерживает темп повествования в рассказах Завадовского, но характер отдельных вставок и описаний накладывает на творчество Завадовского особый отпечаток пантеистического философизма, далеко не чуждого известной части нашей литературы.

В творчестве Завадовского с идеологией народнически-интеллигентской (от Короленко до Толстого) сочетаются элементы натурромантики, проповедь инстинктивизма. Когда опрощенческие тенденции у Завадовского воплощаются в конкретные художественные образы, имеющие реальную бытовую основу, тогда должна вскрыться их подлинная сущность: Корень, крестьянин-собственник (рассказ «Корень»), ревностный хозяин, блюдущий свое добро, пуще всего озабоченный судьбой своего сивого мерина, тип асоциальный, мелкий собственник-накопитель, — вот тот образ, в который, *казалось бы*, упирается линия творчества Завадовского. Однако образ Корня далеко *не типичен* для творчества Завадовского в целом. В рассказе «Игрок» с большим мастерством дан *другой образ*. Охотник Михалка, «игрок жизни», не удовлетворен обычной крестьянской жизнью. Он *жаждет необыкновенного*. Страсть к необыкновенному согнала его с места, из Рязанской губернии загнала в Сибирь, сделала приискателем, первым охотником, страстным игроком. В Михалке просыпается то беспокойство, та тоска, которая толкала лесника Игната («Песнь седого волка») подальше от людей, в лес, заставляла вслушиваться в песни волков; та неудовлетворенность, которая у художника в рассказе «День жизни» порождала желание «уйти, спрятаться», которая у интеллигента Леши («В лесных кварталах») вызывала иронию над самим собой.

Эти ноты скептицизма усложняют психологическое содержание творчества Завадовского, накладывают на него особую печать нервозности, лишают его цельности.

Пользующийся зачастую сюжетами из крестьянской жизни, Завадовский все же не может быть отнесен к писателям крестьянским. По своему мировосприятию, по характеру создаваемых образов Завадовский приближается к группе

городской интеллигенции, некогда имевшей связь с деревней и пытающейся в деревне найти успокоение мятущемуся сознанию. Отсутствие прочных социальных связей, противопоставление себя миру, обвинения, бросаемые по адресу общества, «не сумевшего устроить жизнь» (рассказ «Неизбежность»), неудовлетворенность приводят к индивидуалистическому тупику, обусловливающему хаотичность творчества и ограниченность художественного зрения писателя.

МАКС БАРТЕЛЬ.

А. Запровская.

Макс Бартель — рабочий писатель Германии, некоторое время пользовавшийся у нас славой революционного пролетарского писателя. Бартель рабочий-самоучка, недовольный судьбою рабочего, много странствовавший, желавший многое увидеть и узнать. До и во время империалистической войны Бартель держался вместе с социал-демократической партией Германии. Во время пролетарской революции в России и революционных восстаний в Германии Бартель примкнул к революционному рабочему движению — к коммунистической партии. После спада революционной волны в Германии, когда от революции отхлынула часть мелкобуржуазной интеллигенции, разочаровавшаяся в революции и испугавшаяся новых трудностей, от революционного движения отошел также и Макс Бартель.

Теперь, проследив литературное развитие Макса Бартеля по его произведениям, написанным до последнего времени, мы можем точнее определить социальный смысл развития Бартеля, отражавшего процесс развития определенной группы рабочего класса — процесс сращивания части верхушки рабочего класса с мелкобуржуазной интеллигенцией. Макс Бартель в этом смысле не единичное явление; из всех реформистских рабочих писателей он дает наиболее яркий образ рабочего, уходящего от пролетариата, поднимающегося к буржуазной интеллигенции. Этот образ дан у Бартеля в движении, со всеми колебаниями и своеобразными поворотами то назад к рабочему классу, то на другие, более высокие ступени социальной лестницы.

Теперь, когда уже определились стилевые особенности разных классовых группировок в немецкой литературе во время войны и революции, в художественном стиле Бартеля можно ясно различить переплетание двух стилевых тенденций — одна идет от старой социал-демократической литературы, другая — от мелкобуржуазной интеллигенции. Вначале в творчестве Бартеля преобладала первая тенденция, мало-по-малу вытесненная художественными образами мелкобуржуазной интеллигенции.

Если старая социал-демократическая литература на определенной ступени развития во второй половине XIX в. в известной своей части выражала прогрессивные тенденции исторического развития рабочего класса, то, начиная с империалистической войны, эта литература совершенно растворяется в литературе мелкой буржуазии. Бартель является одним из показателей перерождения части реформистской прослойки рабочего класса Германии, одним из показателей того процесса, который мы можем проследить также на фактах художественного творчества остальных социал-демократических писателей.

В начале своего художественного творчества Бартель стремился дать образ рабочего, который еще неуверенно оглядывается кругом и не знает, как отнестись к многообразию происходящих кру-

гом явлений. У него много желаний — он хочет постичь фабрику и ее внутренний социальный механизм, его тянет к природе, к вольному бродяжничеству, он приглядывается к чужим, незнакомым людям, представителям других классов, которые вызывают в нем большое любопытство. Этот образ меняется под влиянием военно-шовинистической струи 1915—1916 гг. Но в дореволюционном творчестве Бартеля он проглядывает везде, где только Бартель не захвачен военным патриотизмом. Военный шовинизм Бартеля, как мы убедимся ниже, прошел особый путь развития — в начале войны Бартель надеется, что она сможет разрешить социальные конфликты, но скоро он становится пессимистом по отношению к войне, а потом и пацифистом.

Бартель, так же как Лерш, Брегер и другие социал-демократические писатели, стал известен своими военными стихотворениями. Но только в самом начале Бартель относится к войне шовинистически. У него нет того беспрекословного преклонения перед войной, которое мы видим у других социал-демократических поэтов. Наряду с уверенностью в неизбежности войны, которую Бартель представляет как одну из форм человеческих страданий на пути к более высокой культуре, Бартеля не оставляет мысль, что война является одним из самых ужасных страданий. Он описывает ее со всеми ее нелепыми ужасами и жертвами. Никакой самодовольной, бравурной гордости и хвастовства по поводу войны у Бартеля мы не находим. Он уже скоро начинает выражать глубокую скорбь и недовольство войной, но не возвышается до протеста; ему кажется, что это бесполезно, — война давит на него как огромное и неизбежное зло, которое постигло и отдельного человека и человечество.

В первом сборнике военных стихотворений «Verse aus Argonnen («Стихи из Аргонн») приветствовавшая его буржуазная критика видела только мотивы оправдания и воспевания войны. Но если мы внимательнее присмотримся к этим стихотворениям Бартеля, то найдем в них преобладание других мотивов, которые более всесторонне характеризуют даваемый Бартелем художественный образ. Это, как мы уже отметили, еще не выяснивший себе многих вопросов, неуверенный в себе рабочий.

С самого начала говорится о мечтах и искании цели. Мечтательность, неуверенные грезы, какое-то смутное, еще неопределенное стремление к братству, любви, ко всему возвышенному звучит в этих стихотворениях. В первом стихотворении сборника — «Vorspruch» говорится:

Verbrüdert und verlassen,
Dem Urgrund tief verwandt,
Von Lieben und von Hassen
Beseligt und verbrannt,
So such, ich meine Ziele
Und kenn, mich selber kaum!
Die Stirn umschmiegt die Kühle
Von einem schönen Traum [1]).

Это непонимание окружающего, которое в данном случае характеризует рабочего-одиночку, соединено со стремлением к очень неясным, но высоким идеалам. Для выяснения этих идеалов рабочий мог бы интересоваться классовой борьбой, изучать исторические формы ее развития, участвовать активно в разрешении назревших вопросов. Но у Бартеля рабочий, чтобы удовлетворить свою жажду знаний, чтобы уяснить себе волнующие вопросы, одиноко замыкается в себе, много и жадно читает, ища ответов на наболевшие вопросы в классической литературе. Но классическая литература не дает ответов на вопросы сегодняшнего дня, она совершенно чужда пролетарской идеологии. Ее возвышенные слова о человеческом духе и свободе отвлекают нашего рабо-

[1]) Соединенный братскими узами и покинутый,
Глубоко сродни бездне,
Воодушевляемый и палимый
Любовью и ненавистью,
Ищу я свои цели
И сам себя едва знаю!
Чело мое овевает прохлада
Прекрасного сна.

чего от конкретной классовой борьбы, он находит, что смутно волнующие, полные пафоса и возвышенных чувств слова Гете и Шиллера выражают его чувства и мысли. Образы классической литературы молодой буржуазии становятся родными рабочему. Но они только успокаивают, не приближая к разрешению интересующих вопросов. Подражая классикам, Бартель говорит о возвышенных надеждах, подразумевая под этим надежды на лучшее будущее рабочего класса, в то время как Гете и Шиллер имели в виду молодую буржуазию. В стихотворении «Гете» Бартель говорит, что сам не знает, что в нем делается, куда он стремится. Но стремление к жизни в нем большое, и он чувствует, что скоро из шума и суеты поднимется добрый, честный и любвеобильный человек.

В данных условиях образ доброго и честного человека остается чрезвычайно смутным и неопределенным. Под ним можно подразумевать кого угодно. Такими же неопределенными являются и идеалы, к которым стремится Бартель, говоря о непрерывном стремлении к возвышенным формам. В стихотворении «К совершенству» («Zur Vollendung») Бартель пишет:

Mein Leben blüht mit allen Dingen auf im Land,
Wer weiss, vielleicht schon Morgen dorrt's im Sand.
Darum sei jeder Augenblick mir neu geprägt, —
Ich will die höchste Form, bis mich der Tod zerschlägt! [1]).

Уход от рабочего коллектива и индивидуалистические искания абстрактных и общих истин не могут все же удовлетворить рабочего, и часто он приходит к пессимизму, к безнадежности. При этом Бартель не дает уже сложившегося, омещанившегося, стремящегося только к домашнему уюту рабочего, как это делают другие социал-демократические писатели (напр. Брегер и Лерш). Бартель дает еще не установившегося рабочего, охваченного желанием все узнать и все разрешить, отходящего от конкретных событий и мечтающего в одиночестве о благородном человечестве.

Мы встречаем грусть, мечтательность и неудовлетворенность и в военных стихотворениях Бартеля. Вот стихотворение «Kriegsspruch», в котором только заглавие указывает, что неудовлетворенность и пессимизм относятся к войне:

Was in dir brennt,
Erkennst du nicht,
Was in dir wühlt,
Erfühlst du nicht,
Was in dir quillt,
Das stillst du nicht,
Und was du willst,
Erfüllst du nicht [1]).

Это стихотворение написано в общем плане довоенных стихотворений Бартеля. Здесь показана неуверенность человека, для которого в жизни нет никаких надежд. Но и в остальных военных стихотворениях Бартеля, где дано конкретное описание жизни рабочего и солдата в траншеях, где показаны сцены разрушения и смерти, мы часто встречаем ту же грусть и мечтательность. Так, солдаты, несмотря на опасность, вылезают из траншей, чтобы набрать цветов:

Wir gehn im irren Trümmergraus
Uns eine Handvoll Blumen pflücken,
Der wunderschöne süsse Strauss
Soll uns wie Mädchengruss beglücken.

[1]) Моя жизнь расцветает вместе со всей природой.
Кто знает, может быть уже завтра она засохнет в песке.
Поэтому пусть каждое мгновение заново запечатлеется во мне, —
Я хочу высшей формы, пока меня не поразила смерть.

[1]) Того, что в тебе горит,
Ты не познаешь,
Того, что в тебе бушует,
Ты не почувствуешь,
Того, что в тебе бьет ключом,
Ты не утолишь,
и того, что ты хочешь,
Ты не исполнишь.

O, wildzerstörter Garten der Franzosen.
O, reicher Herbst, mit deinen roten Rosen.

(Стих. «Die Brücke») [1].

Нотки грусти и мечтательности мы находим у Бартеля даже в первых военных стихотворениях, полных еще шовинистической надежды на победу Германии. Рядом с гордым обещанием бороться до победоносного конца, звучит скорбь о смерти и разрушении, которые приносит война. Жизнь солдат в траншеях не идеализируется, а изображается так, как она есть, с ее мрачной бессмысленностью. Например в стихотворении «Дождь» («Der Regen») изображается дождь в траншеях. Сквозь тяжелые капли дождя, слякоть и придушенный шум падающих гранат мы чувствуем всю тяжесть, всю неудовлетворенность солдата, переходящие в тупое безразличие. В стихотворении «Argonnenherbst» («Осень в Аргоннах») говорится:

Wir liegen keuchend in Dreck und Schlamm.
Um uns und in uns der Tod.
Wir sind ohne Wunsch und Traum [2].

Появляются уже мечты о том, что настанет время, когда все ужасы войны останутся позади. В стихотворении «Умирающий солдат» Бартель пытается объяснить, почему у рабочих охотно шли на войну. Бедная жизнь в грязном городском предместьи, отсутствие всякой радости и любви, ненависть ко всему окружающему и голод привели рабочего к такому состоянию, что война представлялась ему выходом из положения и средством возместить все обиды и недовольство. Отчаяние и безнадежность толкнули рабочего в войну. Ненависть и желание разрушить окружающее богатство нашли в ней свое удовлетворение. И тогда, даже если приходится умирать, нечего жалеть, нечего вспоминать.

Если мы присмотримся ближе к военным стихотворениям Бартеля, то не найдем в них особенно горячей любви к отечеству. Глубокое равнодушие к жизни, вытекающее из отсутствия надежд на будущее, является стимулом для исполнения приказаний о защите отечества.

В то же время часто в солдате-рабочем пробуждается тоска по труду. С сожалением смотрит он на опустошенные поля, на уничтоженный человеческий труд. Вспоминается оставленная фабрика, брошенная, недоделанная работа.

В конце сборника мы все чаще и чаще встречаем новое слово — м и р. Мы видим осознание бесполезности и ненужности войны.

В этом первом сборнике военных стихотворений Бартеля («Verse aus Argonnen») мы видим, как неопределенные чувства и мечтания рабочего в течение войны претерпевают некоторые изменения. За время войны изменяется также отношение к самой войне. Вначале к войне было доброжелательное отношение, были надежды, что война изменит трудное положение рабочего и приведет к лучшей жизни. Потом появляется равнодушно апатичное настроение, полное разочарование в прежних надеждах. В конце сборника налицо уже недовольство войной и желание мира, желание вернуться к брошенной работе. Таким образом отношение Бартеля к войне изменяется очень быстро. Оно отражает тот путь, который проходили рабочие, в начале войны охваченные шовинизмом, но скоро убедившиеся, что идеалы войны чужды рабочему классу.

Следующий сборник стихотворений Бартеля «Die Freiheit» («Свобода»), изданный в 1917 г., мало отличается от первого. Мы видим то же сдержанное отношение к войне и родине, через которое прорываются жалобы и недоволь-

[1]) Мы идем среди безумного ужаса развалин
Сорвать горсть цветов;
Прекрасный нежный букет
Осчастливит нас, как привет девушки.
О, дико разоренный сад французов,
О, пышная осень, с твоими красными розами!

[2]) Мы лежим, хрипя, в грязи и тине,
Вокруг нас и в нас — смерть.
У нас нет желания и сна.

ство. Та же неопределенность и искания, те же возвышенные слова о свободе, в которые не вложено определенного содержания. Поэтому отдельно останавливаться на этом сборнике мы не будем.

Если сравнить Бартеля с другими социал-демократическими писателями, то у него мы найдем с самого начала пониженное отношение к войне, которое никогда не достигает того шовинистического пафоса, как, напр., у Лерша и Брегера. Бартель уже вначале чувствует себя неуверенным и ощупью ищет пути.

После войны Бартель лучше осознал ее сущность и резко выступил против нее. После войны он принимает революцию и идет вместе с революционной частью рабочего класса. Он пишет резко-антимилитаристические стихотворения и рассказы. Но в этом повороте Бартеля к революционному рабочему движению имеются некоторые особенности, которые обусловили также последующий его отход от рабочего класса.

В послевоенных антимилитаристических произведениях Бартеля мы не видим сознательно революционного отношения к войне. Его апатичность и безнадежность превращаются в описание ужасов войны с пацифистскими выводами, с агитацией против всякого проливания крови.

Это роднит Бартеля с левобуржуазной интеллигенцией, которая во время революции примкнула к рабочему классу. Бартель приходит к революции не с отрядом революционных рабочих, а с отрядом революционной интеллигенции. Стремление возвыситься над своим классом, индивидуальная мечтательность и некоторый более высокий культурный уровень самоучки-рабочего заставляют его примкнуть к левой мелкобуржуазной интеллигенции, которая, разочаровавшись в войне, также примкнула к революции, желая использовать ее для осуществления своих классовых интересов. Только уяснив себе характер революционности Бартеля, в значительной мере совпадающей с революционностью мелкобуржуазной интеллигенции, мы можем понять отход Бартеля от революции после ее поражения в Германии, когда от нее отошли ее временные попутчики из рядов мелкой буржуазии.

Этот переход Бартеля к мелкобуржуазной интеллигенции станет еще яснее из разбора его последних романов. Но уже в широко известном сборнике стихотворений «Die Arbeiterseele» («Душа рабочего»), изданном в 1920 г., мы видим тенденции приобщиться к интеллигенции. Здесь дан рабочий, одиноко ищущий жизненной правды, мечтательный и печальный. Мы слышим жалобы на потерянную напрасно юность и на безрезультатность больших желаний. Душа рабочего сравнивается с заблудившейся, запутавшейся и погибающей среди грохота машин птицей:

Ein blutjunger Vogel hat sich durchs
Fenster verirrt
Dorthin, wo die Maschinen poltern [1]).

В этом сборнике выражены желание рабочего уйти из душной фабрики на лоно природы, его мечтания связать фабричную жизнь с гармоничной жизнью природы. В скитаниях по чужим странам он старается осуществить свои мечты о свободе. Но, оставшись наедине с собою среди лесов, полей, гор или у моря, рабочий Бартеля не может найти покоя. Он думает о всеобщей свободе, о слиянии всей жизни в идеальную гармонию с природой. Он опять возвращается на фабрику, в город, чтобы работать. Так, напр., стихотворения «Heimgang» и «Heimgang zur Stadt» говорят о возвращении в город и о необходимости работать.

Образы природы служат для сравнения и выражения идеалов и мечтаний. Революционный порыв также изображается картиной природы — весенней бурей. В стихотворении «Märzsturm» («Мартовская буря») революция изображена следующим образом:

Das ist der März, der tolle März,
Durchstickt von roten Sternen!

[1]) Юный птенец влетел в окно
И заблудился среди грохота машин.

Da braust der Sturm, der tolle Sturm
Durch alle Mietskasernen! [1]).

Осень, наоборот, вызывает мрачные настроения, грусть о погибающей красе, о тленности всего существующего.

Жизнь рабочего, изображаемого Бартелем, тесно связана с природой — показываются рабочие поселки вдали от города или на окраине, где, сделав несколько шагов, рабочий уже может быть у реки и растянуться на зеленом лугу.

У Бартеля часто замечаются также и чисто мещанские черты, которые служат конкретным пояснением ко многим возвышенным и неопределенным словам, раскрывают мещанскую сущность многих неясных и общих желаний. Так, после многих стихотворений в возвышенном тоне о любви в стихотворении «Werbung» («Сватовство») женщина-работница не воспринимается как товарищ, а как вещь, которая должна украсить дом возлюбленного. Отношения повседневной и обыденной жизни переносятся также на небо и бога, к которым Бартель еще чувствует большое уважение.

Мещанские настроения сказываются также в попытке снижения больших событий, в окружении революционной борьбы, к которой Бартель относится с глубоким сочувствием, сентиментальной мелочностью. Так, в стихотворении «Der Schotter» борьба рабочих и баррикады даются в идиллически легком виде. На баррикадах спокойно играют хорошенькие дети, которые несут туда свои игрушки. Центр внимания, таким образом, переносится с борьбы на идиллию с играющими детьми.

Так Бартель характеризует рабочую жизнь в сборнике «Die Arbeiterseele». Его описания мало отличаются от подобных же описаний других социал-демократических писателей. В этом смысле мы видим здесь обычное в социал-демократической литературе изображение рабочего-одиночки, немного недовольного, немного мечтательного и не лишенного стремлений к спокойствию и уюту.

Но в данном сборнике имеется и другая стилистическая струя, проявляющаяся в стихотворениях, написанных о революции. Эти стихотворения показывают нам связь Бартеля с мелкобуржуазной интеллигенцией, в свое время настроенной революционно.

Оформление и образы первой группы стихотворений, характеризующих рабочую жизнь, просты. По форме, подобно остальной социал-демократической литературе, это подражание формам классической литературы. Сравнения просты и взяты из области природы, окружающей жизни и старой классической литературы.

Во второй группе стихотворений, написанных преимущественно о революции, мы замечаем много общих черт с литературой на ту же тему мелкобуржуазной интеллигенции. О разы, характеризующие революцию, сложнее. Часто они приобретают оттенок религиозной мистичности, переносятся из окружающей обстановки в абстрактные и неизвестные пространства. Революция не связывается со средой рабочих, о ней говорится как о всеобщем стихийном перевороте, в котором принимает участие все человечество. О человечестве и свободе говорится именно в таком смысле, в каком употребляла эти понятия во время революции интеллигенция — нет указаний на классовую борьбу, подразумевается духовная борьба и духовное освобождение. Форма стихотворений тоже становится сложнее — она приближается к динамической и напряженной, осложненной форме мелкобуржуазного экспрессионизма.

Так, стихотворение «Erscheinung» («Явление»), посвященное Кларе Цеткин, по существу мало отличается от стихотворений Иоганнеса Бехера, посвященных Либкнехту и Розе Люксембург. Мы видим то же окружение пролетарского вождя религиозно-мистическими образами и понятиями:

[1]) Это март, безумный март,
Затканный красными звездами!
Вот шумит буря, безумная буря,
По всем рабочим казармам.

Und aus dem hingemordeten Blute
Hebt sich himmelhoch eine seltsame Gestalt,
Aus Oelzweig und Dornen entwächst ihrer Hand eine Knute.
Ihr Herz ist voll Liebe, ihre Arme—Gewalt.
Aus ihren Schritten rasen Donner und Flammen,
Das Menschenrecht ist ihr erhabener Sohn.
Länder krachen, wo du hinschreitest, zusammen,
Völkerbefreiende Revolution! [1])

Здесь виден определенный поворот в сторону мелкобуржуазной интеллигенции. Цитированные и другие подобные им стихотворения не являются просто подражанием революционным стихотворениям той группы писателей из рядов мелкой буржуазии, которая примкнула к революции. Этот поворот вытекает из определенных тенденций бартелевского творчества приобщиться к интеллигенции, отойти от своей социальной среды. Ему представляется, что рабочий класс не может разрешить сложные социальные проблемы без помощи интеллигенции. Именно интеллигенция должна руководить и направлять освободительное движение. Быть среди направляющих, среди знающих и стремится бартелевский рабочий. Если в предыдущем развитии даваемого Бартелем художественного образа эти тенденции только нащупывались, то в момент революционного подъема они выявились уже определенно и совпали с общим потоком мелкобуржуазной революционной литературы. Новые стихотворения Бартеля, посвященные революции, вполне укладываются в рамки литературного стиля этой группы. Бартель становится ей все ближе и ближе. В стихотворении, посвященном революционной России, он, напр., сравнивает рабочих, крестьян и солдат, проделавших революцию, с Фениксом, поднявшимся из обломков виновности на небеса человечности:

Aber die Tat!
Russische Brüder: Arbeiter, Bauern, Soldaten,
Ihr die ihr phönixgleich
Aus den Trümmern der Schuld aufsteigt
In den glanzvollen Himmel der Menschheit.
Ach, bis an den Hals gurgelt uns das vergossene Blut!
Unsere Seele wagt wie die eure den Aufstieg.
Aber die Tat!
Ich schreie verzweifelt in die lieblose Nacht!
(Стих «Verse an Russland» — «Стихи к России») [1]).

Здесь откровенно подчеркивается интеллигентская слабость, боязнь приступить к делу, восхищение уже сделанным и разочарование.

В этих стихотворениях появляются грандиозные масштабы и абстрактные проблемы о справедливости и человечности. Говорится о правах человечества, о виновности, о действии в революции, вносятся символические образы, как, напр., оливковая ветвь мира. Это все характерно не для рабочей литературы, а для литературы мелкобуржуазной интеллигенции. Теперь Бартель по-иному рисует природу. Природа уже не выражает чувств отдельного рабочего, не

[1]) И из крови убитых
Подымается до самого неба необычайная фигура.
Из оливковых ветвей и терний вырастает бич в ее руке.
Ее сердце полно любви, руки — мощи,
От ее шагов бушуют гром и пламя,
Права человека — ее достойный сын.
Страны рушатся там, где ты шагаешь,
Освободительница народов — Революция.

[1]) Но деяния!
Русские братья: рабочие, крестьяне, солдаты,
Вы, поднимающиеся, подобно Фениксу,
Из обломков виновности в сияющие небеса человечности.
Ах, нам до горла поднимается, бурля, пролитая кровь.
Наша душа, как и ваша, отважится на взлет.
Но деяния!
Я в отчаянии взываю к бездушной ночи!

служит для сравнения, не поясняет какого-либо действия. Природа становится выражением величественных мировых сил. Сравнения с природой становятся более редкими, они даются как символы величественности и сложности происходящих событий. В стихотворении «Der Berg» («Гора») таким символом является величественная, голая и неприступная скала, образ которой более сложен, чем те простые картины и наблюдения природы, которые мы встречали у Бартеля в стихотворениях его первого периода.

Бартель отходит от окружающей среды и переносится в другие страны и времена, объединенные чувством родства и близости автора к ним. Личность его растворяется в космосе и объемлет все явления всех времен и стран. Таким образом в стихотворении «Die Zeit» («Время») одновременными являются и Зевс, и Лютер, и Маркс.

Der Hauch asiatischer Gebete weht mich an.
Ich sehe der Neger fantastischen Tanz
Und höre die Trommelschläge und Gongs
fremder Völker.
Priap und Phallus, Zeus, Luther und Marx:
Alle Dichter und Denker sind mir gegenwärtig! [1])

Бартель обращается не к реальным борьбе и достижениям, он говорит об утопии как о желанном пристанище. В стихотворении «Utopia» говорится:

Utopia, umraucht von Melodien
Selige Insel in des Zeitmeers Flucht!
Umbetet und von Hass bespien:
Wie habe ich nach dir gesucht! [2]).

[1]) Дыхание азиатских молитв овевает меня.
Я вижу фантастический танец негров
И слышу барабанный бой и гонг чужих народов.
Приап и Фаллус, Зевс, Лютер и Маркс:
Все поэты и мыслители — мои современники.

[2]) Утопия, овеянная мелодиями,
Блаженный остров в беге моря времени!
Тебе молятся и тебя оплевывают в ненависти,
Как я искал тебя!

Бартель выставляет экспрессионистически-интеллигентские лозунги борьбы за права человечества, за мистически-религиозную свободу и утопически блаженные острова. В таком же духе написано, напр., стихотворение «Петербург», посвященное революционной борьбе города великой пролетарской революции.

Оторванность от рабочего класса, желание уйти от него мало-по-малу привели Бартеля к мелкобуржуазной интеллигенции. Тот момент, когда Бартель, разочаровавшись в войне, искал какого-нибудь выхода, оказался наиболее подходящим для перехода к мелкобуржуазной интеллигенции, которая также искала выхода из тягостной войны, которая также была придавлена и выведена из равновесия. Революция, примером которой служила Россия, казалась единственным выходом из создавшегося положения. Но в то время, как борцы революции — рабочий класс — добивались определенных целей, мелкобуржуазная интеллигенция, а с нею и Бартель понимали совершающиеся события по-своему, истолковывали их иначе, хотя и примкнули к революции и активно участвовали в ее боях. Только после поражения революции эти слои поняли, что рабочий класс борется за свои цели, что с рабочим классом им не по пути. Тогда они начали отходить от революции и предавать ее.

Две стилевые тенденции Бартеля встречаются также и в его последующих сборниках. Мы можем отметить сборники стихотворений: «Die Faust» («Кулак») 1920 г., «Das Herz in erhobener Faust» («Сердце в поднятом кулаке») 1920 г., и «Utopia» («Утопия») 1920 г.

Здесь определенный перевес уже на стороне последних тенденций, первые же мало-по-малу исчезают.

Сборник «Die Faust» — по существу тщательно обработанная поэма о шести основных выразителях и носителях силы и правды человечества. Один за другим даны бродяга, рабочий, солдат, шут, поэт, которые своей любовью к свободе, силой, интуицией стараются освободить человечество. Поэт и шут являются наиболее благородными представителями человечества. Кроме этих пяти дается

еще шестой образ — образ чуда-человека, который объединяет все предыдущие образы в синтетическое единство. Только в объединении указанных пяти образов возможен более высокий синтез. Новый чудо-человек призывает и ведет к всеобщему братству и любви, к такому миру, где уживаются и лев и ягненок, где торжествуют вечные права человечества. В стихотворении «Gebet der Faust» (Молитва кулака») говорится:

Von Tier und Menschheit fallen Schuld und Fehle.
Der Bruder Löwe küsst das Unschuldslamm,
Das Lied schmilzt aus der Vogelkehle.
Wie Frühling aus verdorrtem Stamm [1]).

Насилие, олицетворенное в кулаке, должно превратиться в братскую любовь, носителем которой не может быть кто-нибудь в отдельности — ни рабочий, ни бродяга, ни солдат, ни поэт — а только синтетичное человечество.

Это типичная установка богемствующей интеллигенции, которая представляла революционную борьбу не как насильственное действие, а как гармоническое совокупное действие разных сил, борющихся за духовное превосходство и возрождение человечества. В этой борьбе рабочие и солдаты только отдельные отряды, которыми руководят более вдохновенные личности — вожди. Таким вождем является обыкновенно не кто иной, как поэт. Эти настроения деклассированной мелкой буржуазии и городской богемы мы встречаем также у Бартеля. Так, в стихотворении «Die Masse» масса говорит поэту, что она всегда руководилась проповедниками, подобными ему:

Ich bin schon tausendmal zum Sturme angetreten
Und tausendmal in Staub gestampft,
Und immer wieder führten mich Propheten,
Denen wie dir ein goldner Atem aus dem Munde dampft [1]).

Хотя левые активисты-интеллигенты, группировавшиеся после революции вокруг журнала «Die Aktion», и бойкотировали одно время Бартеля, как бывшего социал-демократа и шовиниста, Бартель по существу все время был близок этой интеллигенции и после революции мало чем от нее отличался. Дальше, в следующем небольшом сборнике стихотворений «Das Herz in erhobener Faust» («Сердце в поднятом кулаке») еще более усиливаются у Бартеля религиозные и богоискательские тенденции, под которыми подразумеваются также поиски настоящей революционности. Создаваемая из смеси мистического богоискательства и духовного восстания, охватывающего все человечество, революция часто переносится в межпланетные пространства. Напр. стихотворение «Die Landstrasse» («Проселочная дорога) из сборника «Utopia».

В дальнейшем мы будем останавливаться на произведениях наиболее характерных для перехода Бартеля к мелкобуржуазной интеллигенции. Для трактовки революции характерна его пьеса «Железный человек» («Der eiserne Mann»), изданная в 1924 г.

Пьеса, по примеру драм экспрессионизма, сильно схематизирована. Выступающие в ней лица являются не индивидуальными личностями, а представителями определенных групп и идей. Хотя в пьесе говорится о союзе рабочих и крестьян для революционной борьбы, но сама революция представлена как веселый и неожиданный фарс для собравшихся на именины дочери фабриканта гостей. Вместо демонстрации перед собравшейся буржуазией железного человека, которого генералы и фабриканты надеются использовать на войне и в

[1]) С животного и человека спадают вина и прегрешения.
Брат лев целует агнца невинности,
Песня льется из птичьего горлышка,
Как весна из иссохшего ствола.

[1]) Уже тысячи раз я шел на приступ,
И тысячи раз меня втаптывали в прах,
И все снова вели меня пророки,
У которых, как у тебя, из уст исходило золотое дыхание.

борьбе против рабочих и крестьян, на торжество врываются восставшие рабочие. Эта «революция» проходит как интересный спектакль перед глазами собравшейся публики. В конце пьесы один из участников «революции» Бахман восклицает: «Ребята! Ведь это веселая революция!» После этого следует троекратное ура молодому инженеру, бывшему рабочему Гельдту, изобретателю железного человека. Пьеса кончается приветствием всеми присутствующими молодой четы — инженера Бельдта и его невесты Евы. По замыслу пьесы это должно символически изображать победу революции и творческой науки над капиталистическим насилием.

Лучше всего проследить нарастание интеллигентских настроений и стремление подняться из рабочей среды в среду интеллигенции мы можем по роману «Der Spiel mit der Puppe» («Игра с куклой»), изданному в 1925 г.

Уже с самого начала в нем проявляется особое любопытство к людям высших слоев общества. Это любопытство, которое вполне понятно у молодого рабочего, не видевшего ничего кроме серой, однообразной, полной нужды жизни, превращается в преклонение, даже в идеализацию тех людей, которые живут или жили лучшей жизнью, чуждой нужды и мелких забот. Так, с большим уважением говорится о мирном мещанском прошлом матери героя романа Томаса Кваста:

«Женщина не годилась для этой грубой жизни, для этих глупых маленьких забот, для этой камеры пыток супружества, в которой задыхается любовь и чахнет всякая нежность. Она часто думала о своей прежней жизни, о теплом и уютном существовании обеспеченного мещанства и мерзла. Ее кровь стала жидкой и холодной».

Бедная женщина душевно страдает из-за отсутствия бывшей обеспеченности, при которой она могла проявить свою нежность и прекраснодушие. Бывшее благополучие семьи кажется молодому Квасту золотым прошлым, на которое он оглядывается с сожалением. Он не может забыть несправедливости тяжелой судьбы и мечтает о возврате потерянного благополучия.

Молодой рабочий проникнут также глубоким чувством уважения к обедневшему польскому графу Левицкому, потому что тот видел лучшую жизнь. С восхищением описывается благородный облик больного старика:

«У него был высокий лоб, обрамленный серебряными кудрями. В его глазах сверкал темный огонь».

Даже к капиталисту Галлю, эксплоататору, заставляющему рабочих двигаться как механических кукол, работающий на его фабрике Томас проникнут большим уважением. Он рисует его как сильного, большой воли человека, для которого ничего не стоит из-за каприза возлюбленной затянуть забастовку рабочих на целую неделю. Не ненависть, а преклонение перед сильным человеком, который может делать, что он хочет, заставляет Кваста так напряженно и с таким любопытством следить за капиталистом.

Идеализирована также богатая русская эмигрантка Ольга Грузкина. Она изображена чуткой, чувствующей нарастающий гнев рабочих, красивой и изящной женщиной, за которой молодой Томас следит влюбленно-почтительным взглядом, больно чувствуя их неравенство и свою бедность.

Убедившись, что рабочие на фабрике являются только куклами, механически движущимися по чужой воле, мечтатель Томас все время стремится к свободе, к освобождению от тех нитей, которые помимо его воли управляют его жизнью на фабрике. Вначале Томас надеется найти эту свободу в бродяжничестве, среди вольных людей и природы. Но скоро убеждается, что старые романтические традиции бродяжничества распались, что прежние вольные люди, пользовавшиеся большой известностью, стали жалкими и бездомными стариками, что и в среде вольных бродяг нет единства, что эта среда распадается, оставляя в душе Томаса грусть о невыполненных, несбывшихся мечтаниях. Новое поколе-

ние бродяг состоит уже из грубых, почти уголовных элементов, далеких от идеалов прекрасного прошлого вольного бродяги.

Молодой Томас выделяется из среды остальных рабочих. Он много читал и размышлял. Его отличает, к нему по особому относится также и хозяин фабрики. Томас гордится своей образованностью, умом. Ему нравится, что с ним дружат люди из среды левой интеллигенции, которая также выделяет его за дарования и приближает к себе.

Томас очень польщен, что его выделяют эти, по его мнению, в высшей степени честные и идейные люди. Разочаровавшись в романтике бродяжничества, он сближается с интеллигенцией, которая является носительницей высших идеалов. Эта интеллигенция с ее изысканностью, благородством чувств и гармоничной жизнью, которая дается обеспеченностью и культурностью, кажется Томасу настоящим союзником и руководителем рабочего класса в его борьбе за осуществление общечеловеческих идеалов. Дан идеальный тип инженера Шилля, который, несмотря на то что является одним из высших чиновников на фабрике, понимает рабочего и даже пишет научные книги об ужасном положении трудящихся. В романе дан также честный и мечтательный архитектор, который готов построить дворец для рабочих. Дан живописец, который готов украсить этот дворец прекрасной картиной, дан бывший офицер, который изъявляет желание материально поддержать постройку дворца.

В постройке рабочего дворца, с одной стороны дается мирное разрешение, социальной проблемы — проблемы мирного построения социализма в капиталистическом обществе и, с другой, показывается, что это построение возможно только при содействии великодушной и прекраснодушной интеллигенции. Освобождение несвободных и двигаемых капиталистическими нитями кукол-людей представляется, таким образом, делом сотрудничества рабочих с интеллигенцией под руководством последней.

Через некоторое время молодой Квас становится равноправным членом руководящей интеллигентской группы. Он рад, что бывшее любование издали этими прекрасными и свободными людьми перешло в тесный союз с ними, что он сумел подняться над своей бывшей средой и стать равным интеллигенции. Он даже внешне изменился — стал самоувереннее, почувствовал себя свободнее:

«Нет, он не был больше колеблющимся и исходящим яростью и тоской молодым рабочим. Он стал уравновешен, выверил себя, осознал свою силу».

В сотрудничестве с интеллигенцией рабочий класс может достигнуть своих идеалов. Строящийся рабочий дворец является символом этих идеалов. Даже та часть рабочих, которая раньше была непримиримо настроена по отношению к буржуазии и интеллигенции, сознает, что она была неправа, что она слишком горячилась. Старый рабочий Лобе, который раньше был именно таким ярым революционером, теперь признает, что рабочим нужно не бороться, а мирно работать над осуществлением своих идей. Вот один из его разговоров с Томасом:

«Вы хотите спасать мир? — издевался Томас. — Ты с ума сошел, мой мальчик, — бранился Лобе. — Мы вообще не хотим спасать. Мы хотим работать, Мы хотим строить. За последние годы мы обезумели от множества спасителей. Мы охрипли от крика. Так охрипли, что никто больше не понимал другого и из ярости и одиночества убивал своего лучшего друга. Этому пора положить конец, мой мальчик, понимаешь?»

Так говорит теперь старый рабочий, который раньше был одним из самых недовольных и резких обвинителей высших классов, ярым противником всякого сотрудничества с другими классами, особенно не любившим либерально-прогрессивную интеллигенцию. Теперь же он убеждается в бескорыстных и чистых намерениях этой интеллигенции. В процессе работы над постройкой рабочего дворца падают все недоразумения между рабочими и левой интеллиген-

цией, этой постройкой отвергается всякая теория насильственного переворота.

При закладке фундамента нового дворца рабочие поют гимн:

Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium
Wir betreten feuertrunken, Himmlische, dein Heilgtum [1]).

Эти слова взяты у Шиллера. Характерно, что, чтобы выразить торжество рабочего праздника, Бартель обращается к словам, которыми воспевалась буржуазная революция. В этом преклонении перед буржуазной культурой, перед интеллигенцией сказался целиком отход Бартеля от рабочего класса, его все более и более тесная связь с буржуазией.

Томас успел раствориться в буржуазной интеллигенции. Он становится выше рабочего класса, делаясь его руководителем. Он переходит в ряды либеральной интеллигенции, достигнув ее изящества и возвышенности чувств, о которых он раньше только мечтал, наблюдая благородных представителей этой интеллигенции.

Шагом дальше в сторону буржуазии является следующий роман Бартеля «Der Mensch am Kreuz» («Человек на кресте»), изданный в 1927 г. Характерно, что в этом романе поэт ставит проблему высшей религии. Коммунизм и католицизм одинаково трактуются как несовершенные формы религии. Герой романа — молодой священник Тобиас Эрлер борется против догматической религии, против официального католицизма и считает настоящей религиозностью внутреннее слияние человека с космосом вселенной. Люди ищут этой высшей религиозности разными путями, и в этих поисках все являются страдальцами на кресте, так как подлинной истины не обретают ни священник Тобиас, ни коммунист Бергман. Когда же Тобиас убеждается, что эта проблема неразрешима, ему остается единственный выход — самоуничтожение. Тобиас — центральный образ произведения. В нем представлена духовная борьба в самом чистом виде — он живет сам с собою, мало соприкасаясь с внешним миром, отстраняясь от окружающей жизни. Поэтому Тобиас ищет разрешения своей проблемы не в действии, а в размышлениях.

Хотя по существу фигура рабочего-коммуниста Бергмана должна была быть противопоставлена Тобиасу, она не создает никакого конфликта с Тобиасом, а только дополняет его, рисует другую сторону одного и того же образа. Бергман также не находит настоящей религии жизни. Вначале он страдает от нищеты, а затем, когда Тобиас устраивает его на работу у чудака-помещика, Бергман не довольствуется этим, он срывается с места и уезжает в революционную Россию. И здесь он не находит покоя. Он мчится в Сибирь, не зная сам, что там будет предпринимать. Он по-своему несет тяжелый крест человеческих страданий, по-своему стремится найти высшую форму религиозности, но не находит ее. Читая в вагоне письмо покончившего с собою Тобиаса, он чувствует свое родство с ним, чувствует общность их тщетных попыток понять и объяснить нашу жизнь.

«И теперь Бергман тоже вздохнул. — Бедный маленький Тобиас, — подумал он, — что пользы тебе, когда твоя душа кричит? Может быть, твоя жизнь и стремления на пути человечества были тоже такой песней перед битвой? Мир запутался, и мы, как дети, стремимся объяснить его знаками и образами. Человек висит на кресте и поет. Кровь каплет из его песен. И теперь все прошло».

Эта проблема искания подлинной религии и смысла жизни опять-таки характерна для мелкобуржуазной интеллигенции. Характерно также и то, что этой проблемой создается тупик, из которого не находит выхода мелкобуржуазная литература.

Если мы теперь оглянемся на эволюцию художественного образа, даваемого в произведениях Бартеля, то увидим, что

[1]) Дочь Элизиума, радость, искра бога в долю нам.
Мы, вкусив восторга сладость,
Входим в твой священный храм.
(Перевод М. Дмитриева.)

в романе «Der Spiel mit der Puppe» кончилась история неуверенного рабочего, который оторвался от своего класса и перешел в лагерь интеллигенции. В следующем романе «Der Mensch am Kreuz» начинается новая глава: новый интеллигент начинает решать «вечные» для мелкобуржуазной интеллигенции проблемы. Но Бартель не может предложить никакого нового решения этих проблем. Он неуверенно топчется на одном месте, даваемые им образы художественно бледны и неубедительны. Как представитель литературного стиля мелкобуржуазной интеллигенции Бартель еще не достиг высоты и ценности некоторых других писателей этой группы, являющихся более характерными, художественно более полноценными выразителями своего класса.

ОБЗОР КИНОЛИТЕРАТУРЫ [1])

А. Михайлов.

Уже неоднократно приходилось отмечать почти совершенное отсутствие серьезной литературы по вопросам кино и полное отсутствие марксистской кинолитературы. Лучшие работы по кино принадлежат пока что формалистам, которые, конечно, не занимаются постановкой и разрешением социологических проблем. Формалистская теория кино накладывает сильный отпечаток на все наше — очень слабое в методологическом отношении и молодое в смысле возраста — киноведение.

Это положение отражается и на характере тех изданий по вопросам кино, которые вышли за последнее время.

Единственной книгой, серьезно трактующей *общие вопросы киноискусства*, явилась работа основоположника формальной школы в русской кинематографии Л. Кулешова «Искусство кино (мой опыт)». Книга Л. Кулешова имеет безусловный интерес не только в плане историческом, ибо в ней говорится о первых шагах киноформализма, но прежде всего как попытка ясного и толкового изложения основных принципов теории и практики школы Кулешова, явившейся проводником формалистской теории в кино-практике.

В другом месте мы уже останавливались на вопросе о киноформализме и указали там на ту положительную историческую роль, которую он сыграл в развитии кинематографии. Вместе с тем мы указали и на то, что эта поло-

[1]) В обзоре рассмотрены следующие издания:

Лев Кулешов. — Искусство кино (мой опыт). Теакинопечать. М. 1929. Стр. 154. Тир. 6 500 экз. Ц. 80 к.

С. Д. Васильев. — Монтаж кинокартины. Теакинопечать. М. 1929. Стр. 96. Тир. 5 000 экз. Ц. 50 к.

С. А. Тимошенко. — Что должен знать кинорежиссер — инженер фильмы. Теакинопечать. М. 1929. Стр. 84. Тир. 5 000 экз. Ц. 75 к.

Н. Д. Анощенко. — Общий курс кинематографии. Руководство кинолюбителя. Т. I. Введение в кинематографию. Т. II. Практика киноделa. Теакинопечать. М. 1929. Стр. 448+445. Тир. 7 000 экз. Ц. 2 р. 50 к. за том.

В. А. Правдолюбов.—Кино и наша молодежь на основе данных педологии. Гиз. М.—Л. 1929. Стр. 139. Тир. 3 000 экз. Ц. 1 р.

Н. Кауфман. — Японское кино. С послесл. С. М. Эйзенштейна. Теакинопечать. М. 1929. Стр. 92. Тир. 5 000 экз. Ц. 70 к.

Японское кино. Выставка японского кино (альбом к выставке). ВОКС. М. 1929. Стр. 24. Тир. 2 000 экз. Ц. 75 к.

Сб. под ред. К. И. Шутко. «Культурфильма». — Политико-просветительная фильма. Таекинопечать. М. 1929. Стр. 303. Тир. 4 000 экз. Ц. 2 р. 50 к.

жительная роль может считаться в общем исчерпанной к настоящему времени, когда кинoформализм превращается и уже превратился из фактора прогрессивного в тормозящий [1]).

Прекрасным доказательством этому служит рассматриваемая работа Кулешова (равно как и его практика, обнаружившая свою действительную идеологическую природу во всем известной «Веселой канарейке»).

Выдвигая на первый план понятие монтажа как основы кинематографии, причем монтаж выступает в качестве только технической категории («система чередования кусков», стр. 17), Кулешов оставляет совершенно в стороне вопросы социально-классовой роли кинематографии, проблему содержания и тематики кино-произведения («Не так важно содержание кусков само по себе, как важно соединение двух кусков разных содержаний и способ их соединения и чередования», стр. 16). Все свойства кинопроизведения Кулешов объясняет из «природы кинематографа», его «технических свойств» и особенностей (стр. 76). Когда Кулешов требует от кино показа человека в действенном общении с окружающей средой (стр. 108), то он имеет в виду среду *физическую, но не социальную*.

В разрезе такого понимания кино трактуются и частные проблемы: актера-натурщика, сценария, декораций и т. п. — все это должно быть подчинено «объективным» качествам кино как формальной и технической категории. Но мы знаем, что такой «объективизм» на практике является лишь средством оправдания определенного и классово-ориентированного содержания кинопроизведения. А что это содержание не есть революционное содержание доказывает практика Кулешова.

В противоположность Л. Кулешову автор работы «Монтаж кинокартины» — С. Д. Васильев как будто не склонен преувеличивать роль монтажа. «Переоценка монтажа может привести к целому ряду нежелательных явлений — к недооценке актерского творчества, к расчету на то, что «монтаж вывезет» даже халтурно сделанную картину (здесь уместно вспомнить, что именно Кулешов в начале своих формальных исканий провозгласил этот лозунг: «Не важно, как сделаны куски, а важно только то, как эти куски собраны», см. его книгу, стр. 18. — *А. М.*) и т. п.

Кино-производственник — режиссер, оператор, художник, актер — должен знать и помнить, что *монтаж — это многое... но не все*» (стр. 8).

Однако в процессе изложения оказывается, что монтаж если и не все, то почти все. Так, по утверждению С. Васильева, «игра с вещью... выявление неодушевленного предмета в качестве элемента действия, стало возможным только благодаря искусству монтажа» (стр. 42); «роль в кино создается монтажем» (стр. 51); в фильмах, создаваемых из хроникальных материалов, «монтаж становится единственным творческим началом» (стр. 48); «монтаж является почти единственным фактором, объединяющим в себе, казалось бы на первый взгляд, несовместимые элементы: *экономики и искусства*» (стр. 96) и т. д.

Чем же в таком случае определяется сам монтаж? «Манера монтажа (под манерой монтажа автор понимает совокупность приемов монтажа и способов воздействия на зрителя путем тех или иных комбинаций монтажного построения игровых моментов. — *А. М.*) стоит вне зависимости от требований данной картины, а скорее подчиняет себе действие, в ней развертывающееся...

Манера монтажа определяется индивидуальностью художника-монтажера и существенно влияет на зрительный стиль всей постановки» (стр. 71).

Со всем этим нельзя, конечно, согласиться. Монтаж как прием организации материала является лишь одним из элементов кинодействия, и его значение нельзя преувеличивать. Монтаж подчинен стилю кинопроизведения в целом, а стиль определяется общим характером художественной практики, присущей данному классу или обществу.

[1]) См. нашу статью «К вопросу о кинoформализме». «Печ. и рев.». 1929, кн. 6.

Реальные условия существования последнего, создающие определенные психические отношения к действительности, определяют в свою очередь общий характер художественной практики. Киноискусство в этом отношении не составляет исключения.

Мы не можем, напр., считать, что композиция живописного произведения *определяет* роль и характер ее персонажей и т. д. А роль монтажа в кинокартине адекватна в *известном смысле* роли композиции в живописи (в особенности, если мы возьмем фреску). Материал кинопроизведения, его содержание появляется прежде, чем монтаж, и последний функционален им. Он, конечно, оказывает на них в свою очередь воздействие, но не является решающим фактором в определении характера и формы выражения кинопроизведения.

С. Васильев ставит проблему монтажа отвлеченно-формалистски, преувеличивает его роль. Отсюда указанные недочеты книги.

Но вместе с тем надо отметить ценность ряда *практических* указаний по вопросам монтажа и интересный фактический материал, которым автор иллюстрирует свои частные положения, в большинстве случаев не вызывающие особых возражений.

Книга С. А. Тимошенко «Что должен знать кинорежиссер — инженер фильмы» посвящена «технике и методике работы инженера фильмы» (стр. 14). Режиссерская деятельность рассматривается в ней в плане ее организаторской роли, но не в плане художественного качества, что специально оговаривается автором. В своей работе С. А. Тимошенко выдвигает проблему научной организации кинотворчества и кинопроизводства (НОК). Деля работу кино-режиссера на три основных момента — рабочий режиссерский сценарий, съемка и монтаж, — автор требует единства этих трех моментов и проведения с начала до конца принципа плановости работы. Эта плановость должна быть заложена прежде всего в «стальном сценарии», под которым подразумевается совокупность режиссерских материалов фильма.

В «стальном сценарии» должны быть точно предусмотрены дальнейшие этапы работы, которые являются по существу его практическим осуществлением. Работа Тимошенко подробно разбирает все вопросы, связанные с созданием и практическим осуществлением (через съемки и монтаж) «стального сценария». В основном с выдвигаемыми им положениями можно согласиться. Надо только оговорить известное преувеличение роли режиссера, допускаемое в работе. Автор утверждает, напр., что стиль и жанр постановки определяются режиссером, что это «вопрос индивидуальный» (стр. 29). В подобном преувеличении скрывается опасность от правильной установки на рационализацию режиссерской работы перейти к фетишизации роли режиссера в процессе создания фильма. Такая постановка вопроса была бы уже совсем неприемлемой.

Солидный по объему труд Н. Д. Аношенко — «Общий курс кинематографии» — в своем содержании значительно уже заглавия. Он является практическим руководством кинолюбителя в вопросах кинематографической техники, причем преимущественно техники операторской работы. Первый том, озаглавленный «Введение в кинематографию», подробно сообщает элементарные сведения о фотохимических и психофизиологических основах кино (развитии кино как технической категории, кинопленке, киносъемочном аппарате и освещении). Второй том — «Практика кинодела» — посвящен вопросам съемки, описанию негативного и позитивного процесса, кинопроекции и кроме этого содержит краткую главу: «Социология искусства».

Таким образом значение работы Аношенко не выходит за рамки *популярного* и *элементарного* руководства кинолюбителя в вопросах кинотехники в узком значении этого понятия. Как таковое оно, конечно, имеет свою ценность, но никоим образом не является ни «общим курсом кинематографии», ни «энциклопедией» кинолюбителя.

В тех случаях, когда автор выходит за пределы собственно кинематографи-

ческой техники, результаты получаются явно неудовлетворительные. Например развитие кинолюбительства он объясняет очень наивно: «Остроумные кинопромышленники решили развить в достаточно широких размерах кинолюбительство»; «Когда развившаяся кино-промышленность стала нуждаться в грандиозных масштабах, она поняла (?!— *А. М.*), что узкого круга профессионалов недостаточно для потребления ее продукции. И вот она стала прилагать все усилия к тому, чтобы всколыхнуть самые широкие массы населения и создать любительскую кинематографию» (т. I, стр. 21—22).

Классовая роль кинолюбительства на Западе и вопрос о формах практического участия широких трудящихся масс в развитии кинематографии в условиях СССР не только не освещены, но даже и не затронуты. В отношении происхождения кино автор ограничивается банальными фразами вроде того, что «*все человечество* своей культурой создало и кинематографию» (т. I, стр. 85, 116), что «благодаря энергии первых предпринимателей... кинематография быстро стала развиваться» (т. I, стр. 116) и т. д.

Непропорционально маленькая глава «Социология кино» не спасает положения и выглядит весьма примитивно. Она составлена из нескольких цитат (высказываний Ленина, Луначарского, Чичерина и др.) и единственного социологического утверждения о том, что «господствующий класс *влияет* на характер показываемых картин» (стр. 419 . Но одновременно с этим, указывая на наличие в каждом кинопроизведении определенной идеи, автор соглашается с внеклассовым определением кино, данным в брошюре И. Соколова «Киносценарий»: «Идея в художественном произведении есть «точка зрения» эпохи (мировоззрение, идеология и психология) (т. II, стр. 421). Выходит, — класс «влияет», а эпоха «определяет». Довольно лапидарны также и рассуждения о буржуазной кинематографии.

Все эти недостатки очень существенны. Нельзя преподносить массам кинолюбителей такой «Общий курс кинематографии», в котором ни слова не сказано о социальных причинах возникновения и развития кино, не указаны задачи кинолюбительского движения в СССР и т. д. и который дает неприемлемые толкования ряда вопросов.

Вообще надо сказать — отсутствие классового подхода к проблемам кино составляет основной недостаток наших киноизданий. Они нередко ограничиваются «культуртрегерством». Например работа В. А. Правдолюбова «Кино и наша молодежь», изданная Гизом, содержит очень интересный и обширный материал по изучению юного кинозрителя, особенно по вопросу о влиянии современного кинорепертуара на нашу молодежь, но самое использование этого материала при постановке вопроса о характере детского кино представляется неудовлетворительным. Неудовлетворительным прежде всего потому, что автор не подошел к имеющемуся материалу с классовой точки зрения, ограничиваясь половым и возрастным делением и только в связи с этим намечает необходимые формы детского кино. В результате *классово*-воспитательная роль детского кино осталась неучтенной, а те формы, которые выдвигает автор, вполне приемлемы и для буржуазного кино, ибо основное в них — «приличность» и приглаженность. По утверждению автора. «совершенно недопустимы картины и даже отдельные кадры, которые могут создать у зрителей резко подавленное, угнетенное настроение, а также вызывать слишком сильные эмоции горя, отчаяния, *гнева*, мести, злорадства, страха и т. д., тогда как эмоции радости, гордости за героя, восторга и т. п. вполне допустимы и желательны» (стр. 92). Если расшифровать это до конца, то выходит, что в детских фильмах нельзя, напр., показывать сцены угнетения пролетариата, фашистского террора и т. д. — т. е. вообще все темы классовой борьбы, которые должны воспитывать чувство ненависти к буржуазному строю и классовым врагам пролетариата. Все картины должны кончаться «счастливой, благополучной развязкой» — в том числе, очевидно, и картины, показывающие

положение рабочих и их детей в империалистических странах. Все отрицательные стороны нашей действительности также исключаются (стр. 93 и сл.).

С точки зрения автора одинаково приемлемы вместе с тем любые картины, говорящие о борьбе: «Броненосец Потемкин» и «Знак Зеро» или «Багдадский вор» — равноценны с этой точки зрения (стр. 97). И, наконец, детский фильм должен стоять «во всяком случае нисколько не ниже лучших современных «боевиков»; постановка, выдержанная в определенном стиле и тонах, красота и изящество обстановки, лучшие артисты» и т. д. (стр. 100).

Чем же, спрашивается, эти фильмы будут отличаться от буржуазных? Ничем! Внеклассово-культуртрегерская постановка вопроса привела к печальным результатам: выводы автора, несмотря на весь интерес и ценность приведенного им материала, неприемлемы и вредны, ибо они затушевывают *классово*-воспитательную роль детского кино в наших условиях.

Особый интерес по самой теме представляют издания, посвященные японскому кино, выставка которого не так давно была проведена в Москве.

Книга Н. Кауфмана «Японское кино» написана в форме легкого, броского очерка, довольно популярна. Давая очерк современного японского кино, автор пытается вскрыть его классовую природу. В некоторых моментах эти попытки вполне удачны, но во многих случаях они приводят автора к вульгарным заключениям. Противоречивость японского кино заключается в том, что развитие буржуазной кинематографии происходит в условиях наличия сильных феодальных традиций в искусстве. Традиции эти, идущие в настоящее время к своему концу, поддерживаются фактом сохранения целого ряда феодальных институтов в социальной жизни. Это противоречие и требует своего объяснения. Между тем автор считает, будто влияние форм феодального театра на кино объясняется только тем, что «театр в Японии стоит на недосягаемой высоте и представляет собою крепко отгороженную от непосвященных касту; в целом он не вполне доступен массам» (стр. 19).

Точно так же неубедительным и неправомерным является объяснение характера японской кинематографии из «тяжелого экономического положения страны» (стр. 26). Совсем непонятным и странным представляется объяснение тем же «тяжелым экономическим положением» и таких фактов, как быстрота осуществления кинопостановок (стр. 61). Это говорит напротив за хорошую организованность самого кинопроизводства, его экономическую мощность и вместе с тем указывает на емкость рынка.

В другом месте автор пишет: «Требования современного японского зрителя сводятся к тому, чтобы ему дать фильм, в котором он мог бы забыться от гнетущей действительности... Требования производственников направлены на борьбу с американским кинокапиталом, вытесняющим японский фильм. Требования идеологов правящего класса идут по линии буржуазно-монархической пропаганды. Наконец требования цензуры обусловливают пресечение в корне всякой попытки показа недозволенного. При определении линии современного фильма учитываются все эти разноречивые элементы, из комплекса которых и формируется искусно направляемый социальный заказ» (стр. 42). Здесь таким образом японское кино выступает как продукт *социального заказа различных общественных групп*. Автор не диференцирует потребности различных социальных категорий зрителей, не раскрывает противоречий между потребностями определенных категорий зрителей и интересами кинопромышленников. Поэтому его объяснения совершенно недостаточны.

Наконец отметим такие утверждения и замечания автора, которые являются прямым следствием упрощенного и несерьезного подхода к вопросу. Что, напр., значит заявление о том, что «феодальный строй использовал свойство японца как человека Востока изжить себя до отказа» (стр. 12)? Или: «Амери-

канцы сумели до известной степени отскоблить скорлупу расы, национальности, культуры от человеческого сердца и показать его, по выражению Бодлера, «голым»; «... Чаплин создает современного человека с космическим сердцем, в котором отражаются прикосновения всех культур, коллизии глубочайших философских систем современности, порезы от всех социальных противоречий» (стр. 51—52); «... в сегодняшней Японии, как и в других странах мира, борются две *стихии* (sic! — *А. М.*) — американизм и ленинизм» (стр. 55) и ряд подобных «мудрствований». Они придают книге характер поверхностности и псевдонаучной вульгарности.

К книге Кауфмана приложена статья Эйзенштейна «За кадром». Поднимаемые ею вопросы выходят далеко за рамки собственно японского кино и затрагивают проблему природы кино-искусства вообще. Не полемизируя с дискуссионными положениями этой части статьи (об этом следует писать особо, в связи с анализом всей системы Эйзенштейна), укажем только, что наблюдение о наличии элементов монтажа в старом японском искусстве (в том числе и искусстве каллиграфии) правильно, но отсюда не следует, будто это искусство, в таком случае, кинематографично, а японское кино сегодняшнего дня, почти не знающее монтажа *в нашем понимании*, некинематографично.

С. М. Эйзенштейн просто фетишизирует понятие кинематографичности, а понятие монтажа ограничивает наиболее развитыми его формами. Между тем монтаж в японском кино *есть*, но только в его наиболее простой, первоначальной форме, аналогичный в известном смысле монтажу дореволюционной русской кинематографии.

Японскому же кино посвящен альбом-каталог, изданный к выставке ВОКСом. Он содержит — предисловие О. Д. Каменевой, статьи проф. Н. И. Конрада — «Кино в Японии»; Кауфмана — «Социальные и формальные моменты японского фильма»; Д. Аркина — «Японский киноплакат» и указатель разделов выставки.

Статьи дают в общем удачно-ориентирующий читателя и зрителя материал, но с целым рядом утверждений согласиться нельзя.

Едва ли можно объяснять увеличение интереса к историческим темам землетрясением 1923 г. (ст. Конрада, стр. 8); медленный ритм японских фильм — самодовлеющим значением в них пластического актерского материала (ст. Кауфмана, стр. 12) и т. д. Несмотря на все эти замечания выход изданий, посвященных японскому кино, надо отметить как весьма положительный факт. Не мешало бы продолжить этот опыт и по отношению к западному кино, литературы о котором совершенно не имеется.

В заключение необходимо остановиться на капитальном сборнике, посвященном культурфильму. Опять-таки о нем следует писать особо, тем более что вопросы, в нем поставленные, получают особое значение в наши дни, когда необходимость общественного внимания к этому участку киноработы ощущается со всей возможной остротой и ясностью.

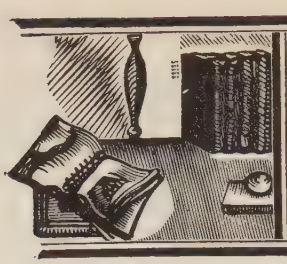
Сборник содержит статьи акад. П. П. Лазарева — «О физиологических основах кинематографии»; К. И. Шутко — «Что же такое собственно политико-просветительный фильм», «Что такое «хроника» и «Научное кино за границей»; прив.-доц. Л. М. Сухаребского — «Научно-просветительное кино в СССР», «На путях к созданию научно-просветительной фильмы», «Методика показа научно-просветительной фильмы», «Проблема подготовки основного кадра работников научно-просветительной фильмы», «Кино как орудие научного исследования» и «Ближайшие задачи и перспективы научно-просветительного кино в СССР»; А. Н. Тягая — «Методика построения научно-просветительной фильмы» и В. К. Улович — «Специальные способы киносъемки».

Материал, как видим, достаточно обильный. В основном внимание авторов статей заострено на вопросах методики, техники и организационных мероприятиях, связанных с развитием культурфильма. При этом выводы и материалы статей не всегда имеют отноше-

ние только к культурфильму, но и ко всей кинематографии в целом. В частности статьи акад. Лазарева и В. К. Улович именно в силу этого выпадают из рамок сборника.

Наибольший интерес представляют статьи К. И. Шутко, в которых остро ставится проблема определения границ самого понятия «культурфильма» (или, как предлагает Шутко, «политико-просветительная фильма») и «хроника» и тех задач, которые стоят перед этими видами киноработы. Нам кажется, впрочем, что автор преувеличивает значимость термина, ибо дело не в нем, а в определении существа и задач данных отраслей кинопрактики. Эта последняя задача автором выполнена вполне удовлетворительно.

Надо отметить, что как К. Шутко, так и авторы других статей слишком заостряют противопоставление «культурного» и художественного фильма, оставляя на долю последнего почти исключительно задачи «развлекательные» (стр. 3, 171 и др.). Такое противопоставление не может быть принято, поскольку и культурфильм и художественный фильм одинаково *серьезно* могут ставить одну и ту же проблему, служить целям познания и агитации, но только беря материал в разных планах и организуя его различными способами. Еще менее оснований противопоставлять искусство и кино (стр. 24). Нам думается также, что К. Шутко не совсем дооценивает роль культурфильма на Западе и причины его развития (стр. 44—45 и др.). Он не останавливается вместе с тем на таком важном разделе агит- и культурфильмов, как военные. Культурфильм в условиях капиталистического общества есть жизненно-необходимое для господствующего класса орудие агитации и пропаганды, орудие широкого классового воздействия. И недаром мы видим все более и более активное развитие культурфильма на Западе, особенно в Америке. Еще более важен культурфильм для нас. Он тоже должен быть орудием *классового воздействия*, но уже пролетарского. Это обстоятельство не всегда ясно учитывается авторами остальных статей. Как уже говорилось, они сосредоточивают свое внимание на вопросах организационно-методических. При этом ряд материалов (напр. расчеты пятилетнего плана развития культурфильмом в статьях Сухаребского и др.) устарели после кинопятилетки. Наиболее интересными и ценными в этом разделе сборника следует считать статьи Тягая о методике построения научно-просветительного фильма и Сухаребского — «Кино как орудие научного исследования». Но, повторяем, материал сборника заслуживает особого обсуждения, основу для которого он дает как в виде обширных материалов, так и принципиальной постановкой вопросов в статьях К. Шутко. В этом, а также в выдвижении вопросов развития культурфильма как неотложной и важнейшей проблемы — его заслуга. В заключение этого обзора нам хотелось бы отметить, что подавляющее большинство прорецензированных изданий лишний раз напоминает нам о необходимости форсирования работы по созданию марксистской методологии киноведения, ибо как раз в этом отношении мы имеем больше всего недостатков.



ОТЗЫВЫ О КНИГАХ

ЛИТЕРАТУРА ФАКТА. *Ан. Тараненков.* **В. ПЕРЦОВ. Литература завтрашнего дня.** *Г. Федосеев.* **СПУТНИК ЧИТАТЕЛЯ. Предметно-тематический указатель художественной литературы русской и переводной, изданной за революционное десятилетие.** *Э. Блюм.*

ЛИТЕРАТУРА ФАКТА. Первый сб. материалов работников Лефа под ред. Н. Чужака. Изд. «Федерация». М. 1929. Стр. 269. Тир. 3000 экз. Ц. 2 р. 85 к.

В книге в изобилии собраны статьи вождей и теоретиков Лефа, печатавшиеся в свое время в журналах «Леф» и «Новый Леф». Здесь мы находим имена Чужака, Брика, Шкловского, Третьякова, Перцова, Тренина, Незнамова, Грица. Посвящены все статьи без исключения одному вопросу — развенчанию литературы художественной и превознесению «литературы факта» — документальных материалов, очерка, биоинтервью, фельетона и т. п. Вся книга разделена на пять отделов. Деление это по существу излишне, ибо статьи (а их 43!) всех авторов говорят на один и тот же лад, об одном и том же, в них по сотни раз повторяется один и тот же рефрен: — «Долой художество, да здравствует всемогущий факт».

Книга поражает неумением сколько-нибудь всерьез поставить и разрешить вопросы, интересующие самих лефовцев — «фактографов». Для того чтобы познакомиться со взглядами теоретиков «фактографии», нет нужды прочитывать всю книгу. Для этого достаточно прочесть первый общий отдел, в котором на 73 страницах развернут лефовский «символ веры».

Крайняя безапелляционность в вопросах социальной классификации отдельных писателей (см., напр., следующее заявление Н. Чужака: «Идеологи разночинства (Чернышевский, Добролюбов) сами учились по дворянским книжкам и чего-либо похожего на революцию в эстетике совершить им было не дано»). Оценка 90% советской художественной литературы как какого-то «рокового затемнения» в умах братьев-писателей, — вот дополнительные черты, позволяющие увидеть всю несерьезность и весь дилетантизм теоретического лица лефовской группы.

Однако как ни курьезны «литературно-социологические» (даже «марксистские») соображения лефов по отдельным вопросам, мы все же считаем необходимым более или менее подробно остановиться на основном «ките» их литературно-социологического мировоззрения, на небезызвестной теории «фактографии и монтажа».

Теория эта сводится к весьма простому положению: «Так называемая» (по терминологии Лефа) художественная литература вся целиком базируется на «правдоподобной выдумке», на том, что писатель создает иллюзорный мир, противопоставляя его миру действительному. Так как наша действительность за пролетариат — ему от этой действительности отрываться и уходить в надземную сферу художества» нет нужды. Следовательно, говорят лефы, в художественной (то бишь «выдуманной» по их мнению) литературе пролетариат не нуждается. Жанр романа, повести, лирического стихотворения, эпопеи изжит. Сейчас происходит процесс создания новой литературы — литературы факта, литературы *объективной* (!) подачи действительности. Художественная литература — шаманство, волхование, опиум,— говорят лефы, — долой ее. Долой

Горького, Фадеева, Федина, Всеволода Иванова, Либединского, Сельвинского и прочих «попов».

Нетрудно убедиться в том, что все эти крайне «левые» утверждения ничего общего не имеют с марксизмом. Прежде всего абсурдно противопоставлять так называемую «выдуманную» литературу литературе факта. Что такое сам по себе «факт»? Это некая часть реально существующей материальной действительности, состоящей из людей и вещей-предметов в их связи, движении и развитии. Факт, с которым мы имеем дело в продукции художника, поэта, очеркиста, фельетониста, «фактографа», даже фотографа, есть отраженная в человеческих головах материальная действительность, действительность, переменившая форму *бытия*, в которой она до сих пор находилась, на форму *сознания*. Таким образом мы видим, что даже «факт», воспринятый человеческим сознанием (все равно — будь то искусство, «фактография», наука), начинает жить своей особой, хотя и целиком детерминированной закономерностью материального мира жизнью. Когда лефы выдвигают теорию литературы *жизнестроения*, когда они факт действительной жизни в объективной подаче фактографа объявляют самой *действительностью*,— они по существу становятся на идеалистическую точку зрения *тождества бытия и сознания*. В этом самом месте лефы теряют представление о субъекте-объекте как о единстве, но единстве противоречивом. Бытие имеет своей производной функцией сознание, но объявлять бытие и сознание качественно неразличимой, «сплошной» вещью — это значит скатываться в лоно самого «добропорядочного», «честного» эмпириокритицизма, а следовательно и идеализма. Факт «работает» *эстетически*, преломляясь в сознании людей (он может «работать», конечно, и внеэстетически, а, скажем, логически, но для нас это в данном случае неважно. Важно то, что, попадая в человеческое мышление, этот факт и остается фактом материальной действительности и одновременно перестает быть таковым. В этом-то и состоит диалектическое перерастание категории бытия в категорию сознания.

Но лефы думают еще, что факт (т. е. объективная действительность) вообще не может быть отражен в «традиционных» жанрах (повесть, роман). Тренин пишет: «Теперь уже опытом установлено (?!), что роман не может фиксировать факты, что он не может быть отображателем действительности, потому что сюжетная конструкция нейтрализирует реальный материал, лишая его всех специфических качеств». Тренин, очевидно, даже и вообразить себе не может, что сюжетные конструкции, наоборот, и создаются, и «нейтрализируются» «реальным материалом» классовой действительности. Для него примат формы настолько велик, что сама действительность, — такая, какой она предстоит нам в романе, — создана *отдельными* формальными элементами, а не наоборот. Большее непонимание социальной обусловленности «формы» трудно себе представить.

Итак, лефы противопоставляют литературе факта литературу «вымысла», всячески отвергая последнюю. Но как понимается теоретиками фактографии «вымысел»? Несомненно, что в этом вопросе лефовские откровения насквозь *идеалистичны*. Лефы представляют вымысел вообще (и художественный вымысел в частности) как идею, осеняющую человека-«творца» свыше. Для них не существует «вымысла», как формы познания объективной истины. С их точки зрения вымысел есть «вымысел» в «чистом» виде, ничем земным не обусловленный, самозарождающийся в человеческой голове вымысел. Лефы остаются на почве самого заурядного эмпириокритицизма, когда утверждают, что невозможно объективное познание действительности методами художественного творчества, ибо в нем, дескать, действительность *сочиняется* художником. Примеры, которые берет Маркс в своем «Капитале» для доказательства какого-нибудь экономического закона, тоже очень часто не бывают в глазах вульгарного эмпирика фактами действи-

тельности, берутся «из головы» (на самом деле они, конечно, являются концентрированным экстрактом действительности); но смешно отрицать социальную объективность и объективную непреложность тех выводов, которые делает Маркс на основании этих «правдоподобно-выдуманных» примеров.

Лефовская апелляция к «конкретному факту» — это прямое стремление ограничить метод человеческого познания внешнего мира вульгарным и поверхностным эмпиризмом. В этом откровенно и признается Чужак в статье «Писательская памятка»: «... *Полная конкретизация литературы.* Никаких «вообще». Долой бесплотность, беспредметность, абстракцию. Все вещи именуются собственными именами и научно классифицируются. Только так возможно познавать и строить жизнь». Приняв эту формулировку в качестве руководства к действию, мы тем самым исключаем одну из важнейших форм человеческого мышления, без которой невозможно никакое познание действительности, т. е. *абстракцию.* Принято говорить, что художник мыслит конкретными образами. Но конкретность эта не простая. Образ-тип, образ, наполненный кровью и плотью конкретности, прежде чем к этой самой конкретности притти, проходит сложный фильтр отвлечения, суммирования конкретного, вывода через абстракцию из этой массы материала *типически-конкретного.* Это игнорирует Чужак.

Вульгарный эмпиризм, господствующий во всех представлениях и высказываниях лефов, полное непонимание взаимоотношений, в которых находятся факт (социальная действительность) и вымысел, этой действительностью порождаемый и обусловленный, отказ от пользования методом материалистической абстракции (лефы заменяют ее каким-то «монтажем», смысл которого во всех их писаниях совершенно неясен), — вот характерные черты «знаменитой» теории.

Мы думаем, что социальный смысл подобной системы взглядов не нуждается в расшифровке.

Идем дальше. Что же интересует лефов, какой материал считают они пригодным для работы фактографа? Несмотря на то что в практической деятельности самих лефов и среди произведений, которые берутся ими на щит, попадаются биографии *людей*, вся лефовская теория говорит о том, что в первую очередь нам сейчас нужна биография *вещи*: «Нужно заострить внимание на тяге к вещи, на организации ее, перенести центр тяжести интереса писателя с переживаний героя на переживания процесса». «Произведения искусства начинаются со своеобразного отношения к вещам». Мы знаем, что всякое общественное явление («между прочим» и литература) есть прежде всего отношение между людьми (см. Маркса). Лефы, пытаясь отождествить задачи литературы сегодняшнего дня с задачей создания биографий вещей, проповедуют по существу идеологию товарного фетишизма.

В идеологии лефов могут быть ясно наблюдаемы рудиментарные пережитки этой идеологии товарного фетишизма. Лефы говорят, что через вещь познается человек. Для лефов вещь не только символ человеческих отношений, но и их конкретное существо. Когда лефы проповедуют эту теорию в наши дни, они, подменяя людей вещами, создают идеологию технического делячества.

Из литературы как общественного явления они пытаются создать мертвый каталог предметов, в значительной степени кастрированный социально. В одной из статей Третьяков мечтает о создании «эпопей», посвященных Углю, Железу, Льну, Паровозу (все с большой буквы!). Это ли не типичная идеология делячествующего мелкого буржуа?! От пафоса социалистического созидательства это во всяком случае очень далеко.

Лефы старательно маскируются под марксизм. На всех перекрестках своих статей они кричат о социальной обусловленности формы, но на самом деле все их понимание литературно о процесса сводится к чисто имманентному саморазвитию. Стыдливо признавая классовый генезис литературной формы, Чужак в статье, посвященной краткому

бегу по истории русской литературы, представляет себе всю эту историю как историю эволюционной преемственности. Для него Маяковский представляется логическим развитием Некрасова чрез станцию «символизм». Писатель у Чужака бытует не в классе, а в эпохе. Пониманием классовой диалектики развития литературы здесь и не пахнет. Правда, лефы признают еще и какую-то каузальность: «Литературное произведение не происходит от другого литературного произведения непосредственно, а нужно ему еще папу со стороны. Это давление времени является прогрессивным фактором. Без него нельзя создать новые художественные формы» (В. Шкловский). Признание общественного (а не классового!) момента — более чем скромно. Это, по Шкловскому — «папа». «Мамой» же, очевидно, является традиция литературного ряда. Нетрудно видеть всю дуалистическую порочность подобной концепции. *Ее «папа» — Сакулин.*

Однако в лефовском понимании эволюции совершенно не остается места для закономерности развития литературного ряда. Чуть ли не большинство явлений литературы как сегодняшнего, так и вчерашнего дня, объявляется незаконным, неприемлемым, т. е. вернее неукладывающимися в рамки искусственно выдуманных теорий. Так, дворянская и буржуазная классическая литература представляются исторически незакономерными явлениями. Вместо этого лефы открывают потрясающие «истины», утверждая, что дворянская литература по своим настроениям, духу и форме чужда нашему времени. И все это огулом, без всякой попытки диференцировать явления! Социальная обусловленность творчества отдельных писателей тоже понимается лефами довольно своеобразно. Шкловский, напр., характеризует Толстого как *дворянского* писателя, *работавшего методами разночинца*. Если дворянство Толстого было написано только в его паспорте, тогда почему же дворянский писатель? Если Толстой дворянин не только по паспорту, то почему же тогда он работал разночинскими методами?

Жуткая путаница царит в теоретических дебрях лефов. В одной из статей Незнамов, разбирая «Бруски» Панферова, упрекает автора в том, что, описывая село, он не сообщил, что́ именно продает и покупает данное село. Так как у автора этого действительно нет, то, — заключает Незнамов, — «во-первых, не складывается никаких бытовых отношений на селе, а во-вторых, не складывается отношений с городом». Лефы подходят к художественному произведению с точки зрения придирчивых нормативов, добиваясь того, чтобы автор писал не о том... о чем он пишет. Если принять во внимание, что выдуманные лефами «образцы» насквозь схоластичны и искусственны, — нелепость подобных требований встает во весь рост.

Мы уже не говорим о второстепенных моментах лефовских теорий. Одним из этих «второстепенных» моментов является полное непонимание специфики литературы и искусства вообще. Непонимание это для лефов органично, но заниматься разоблачением их ошибок в этой области излишне. Что можно, напр., возразить Третьякову, призывающему «шаманов» художественного творчества писать книги по инженерии и агрономии? Можно ведь и рыбаков убеждать в пользе труда дровосеков, но этот вопрос — вне компетенции литературоведения.

Во всех писаниях и теориях «Лефа» есть одна положительная черта; она была особенно положительна в те годы, когда нам приходилось бороться со всевозможными эстетствующими проповедниками: лефы умеют иногда остро ощутить штамп, подражательность в творчестве того или иного писателя. Они умеют вскрыть жалкое эпигонство Дружинина, Орешина и др. Но, к сожалению, этим их положительная роль и ограничивается. Лефы с их смутным пониманием социальной обусловленности стиля очень часто «открывают» эпигонство у того или иного писателя благодаря наблюдению над отдельными *частными* приемами творчества. Для них чуждо понимание литературного произведения как социального организма.

Поэтому, искусственно вырывая из стиля писателя отдельные элементы формы, чем-нибудь напоминающие какого-нибудь классика, и пытаясь на этом основании классифицировать, напр. Фадеева как эпигона Чехова, лефы занимаются пустым и вредным делом. Отдельные крупицы здравого смысла, отдельные верные замечания и наблюдения, которые у них можно найти, идут ко дну в море сумбура и неразберехи.

Ан. Тарасенков.

В. ПЕРЦОВ. Литература завтрашнего дня. Изд. „Федерация". М. 1929 Стр. 173. Тир. 3 000 экз. Ц. 1 р. 75 к.

Книга В. Перцова включает в себя не только статьи о литературе завтрашнего дня, но также и статьи о литературном сегодня.

Тематическое разнообразие не мешает, однако, четкой выразительности основных литературных идей, проникающих книгу. Это обстоятельство позволяет рецензировать книгу в целом с точки зрения ее руководящих теоретических положений. Совокупность идей, которые выдвигает В. Перцов, представляется в следующем виде:

1. Так называемая «большая» литература патриархальна. «Она скорее дорожит связями в прошлом, чем результатами в настоящем, и таким образом надеется творить непосредственно для будущего».

2. «Попытка пересадить литературный жанр, канонизированный в определенных общественных условиях, в другую эпоху и среду оканчивается плачевно для жанра, эпохи и среды».

3. Основная задача современной литературы — изображение производственного портрета. Лозунгом культурной революции в литературе должно быть: «Дайте нам не «живого человека», а живого работника!»

4. Современная индустриальная действительность, рост механических средств записи «повышают возможности объективного овладения фактами».

5. Разница быта и бытовой психики между людьми в новом социалистическом обществе сведется к нулю, «зато невероятно обострится разница творческого труда и интерес к разнице общественно-трудовых действий людей».

6. Литературное творчество по преимуществу будет занято портретированием «целесообразного человека» в его трудовой деятельности; в плане производственной деятельности обретут новый сюжет и такие высокие жанры, как трагедия.

Сформулированные выше литературно-критические принципы не являются неожиданностью в высказываниях представителей наших левых литературных течений. Тем не менее книга В. Перцова заслуживает самого серьезного внимания как вследствие новой аргументации, так и в смысле логической законченности в развитии ее положений.

В. Перцов прав, когда утверждает, что теория «уче ы у классиков» крайне туманна, что она (в известной мере, конечно) объясняется эстетическим грузом патриархальной литературы, который тяготеет над защитниками классиков как привычная форма эстетического сознания.

В остроумных иллюстрациях автор вскрывает у писателей современности гипертрофированное внимание к психологизму в его бытовом выражении. Проблема любви между полами, проблема семейных отношений попрежнему составляют сюжет больших литературных вещей. Этот «вечный» сюжет стирает революционное лицо новой литературы.

В противовес бытовому портрету, который уводит современную литературу в область литературных традиций, революция выдвинула проблему изображения «производственного портрета».

Развивая вопрос об изображении «производственного портрета» как актуального художественного задания современной литературы, В. Перцов не отрицает необходимости и «психологизма» в литературе; но этот «психологизм» необходимо переключить, нео ходим показ производственной психоло-

гии, показ психики «целесообразного работника». Производственная психология героя должна главенствовать над бытовой психологией, давая ей свою окраску.

Все это бесспорно.

И бесспорно потому, что в художественной литературе нетрудно найти иллюстрации к этим положениям. Правильный тезис о актуальности производственного портрета в литературе автор, однако, понимает узкотехнологически. И в этом его основная методологическая ошибка. Эта ошибка неслучайна — она находится в полном соответствии с другими ошибочными теоретическими принципами, исповедуемыми футуризмом, в частности — с принципом «социального заказа».

Принцип «социального заказа» в литературе превращает писателя в простого ремесленника — производителя литературных вещей. Этот мастер художественного ремесла работает на заказчика. Но ремесленнику заказывают вещи потребители из самых разнообразных общественных групп и классов — и все заказы ремесленник выполняет с одинаковым успехом. Ремесленник-писатель также выполняет заказ потребителя. Таким образом писатель становится над обществом, превращается в «надклассового идеолога», который удовлетворяет социальный заказ всякой общественной группы, которая обратится к нему со своим спросом. Доля истины, заключенная в принципе «социального заказа», в плане неограниченного ничем толкования этого принципа приводит к ложным, идеалистическим построениям. То же самое происходит и с лозунгом «производственного портрета».

С точки зрения В. Перцова некролог — образец художественного изображения «производственного портрета». Еще больших результатов достигнет современная литература, если вместо подражания старым образцам займется точным копированием действительности при помощи механических средств записи — фотосъемка, кино, запись звука и пр.

Но совершенно ясно, что никакой художник не достигнет совершенства в объективном изображении «производственного портрета», к чему стремится автор книги.

Самым талантливым изображением «производственного портрета» будут записи научно-экспериментальных учреждений, изучающих организацию труда. Наш ЦИТ, очевидно, идеальный художник производственного портрета. И даже замечания В. Перцова о том, что изображение трагедии человека на нелюбимой работе — ценнейший сюжет для современной литературы, не снимает моего утверждения, что научно-экспериментальный способ разрешения этого вопроса будет недосягаемым образцом для писателя, который занялся бы фотографированием реальной жизни при помощи тех средств, которые имеются в его распоряжении.

Идея сюжета «трагедия человека на нелюбимой работе» — верная идея, но то, что видит в ней В. Перцов, слишком упрощено, чтобы можно было развернуть на этом сюжете действительно художественную трагедию, а не дидактическое, бескровное поучение.

Трагедия человека на нелюбимой работе в духе перцовского понимания методов художественного творчества превращается в трагедию живого придатка машины.

В. Перцов видит в «живом работнике» наиболее усовершенствованную часть машины и убежден, что в этом заключается истинная сущность рабочего, его специфическое классовое отличие от других непроизводительных общественных групп.

В соответствии с этим взглядом ему кажется, что в будущем коммунистическом обществе интерес к профессии, «к разнице общественно-трудовых действий людей невероятно обострится» и это обострение интереса к технике труда будет единственным содержанием художественного творчества.

Что интерес к технике общественного труда возрастет — это несомненно. Однако это нисколько не обозначает неизбежности ограничения человеческого интереса вопросами трудовых действий людей.

При машинизации и автоматизации человеческого труда в обществе будущего едва ли художественная литература может взять на себя задачу портретирования «живого работника». Вероятнее всего, что она не справится с этой не свойственной ей задачей. С другой стороны, теория научной организации труда достигнет такой ступени развития, что каждое движение человека на работе будет учтено с математической точностью как в отношении производительности, так и в отношении требований биологической природы человека, т. е. идея объективного отражения «общественно-трудовых действий» человека будет воплощена полностью и художественная литература вынуждена будет силою вещей отказаться от задач, которые возлагает на ее плечи В. Перцов.

Выступив в поход против бытового портрета, В. Перцов апеллирует к будущему, в котором «одинаковость социального положения граждан» сведет к нулю бытовую разницу, а вместе с тем и интерес к бытовой психике человека.

В сущности это утверждение мало отличается от тех популярных обывательских разговоров, по которым в социалистическом обществе все люди будут, как две капли воды, похожи друг на друга. Общая социально-экономическая основа психологии будущего общества ни в какой степени не уничтожает интереса к индивидуальным ее проявлениям, как и не уничтожает самой индивидуальной психологии. В. Перцов не может себе представить иной индивидуальной психологии, чем буржуазно-индивидуалистическая. Отмирание последней для него — отмирание вообще индивидуальной психологии; ясно, что приходится искать эту психологию только в интересе к технике.

Вообще говоря, аргументация от будущего не состоятельна, не научна.

В свое время футуризм статьями Н. Чужака заявил, что художественная литература должна заняться жизнестроением в интересах будущего бесклассового общества. Лозунг «Литература — метод строения жизни» в известном ограничительном смысле был живым, революционным словом в литературе. Но футуризм придал ему чисто идеалистический смысл и тем превратил его в реакционный лозунг.

Интересно было бы знать, считает ли В. Перцов, что литература — метод жизнестроения — прежде всего «творчество новых идеологических ценностей», как о том было сказано в свое время тем же футуризмом. Если это так, то «производственный портрет» как объективная фотография технического процесса труда человека едва ли отвечает требованиям жизнестроения в области идеологических ценностей. Какой «производственный портрет» ни создавай приемами фотосъемки и иными механическими способами записи, все же этот портрет не даст ничего кроме представлений о разных формах проявления человеческой физической энергии. Правда, воля к труду, которая при этом не может не быть отражена в «производственном портрете», способна вызывать определенные трудовые эмоции и устремления у читателя. Но дело то ведь не в этом возбуждении.

Повышение трудовой энергии, волевого напряжения свойственно не только пролетариату; буржуа тоже поклонник этих качеств. Недаром же ряд современных буржуазных писателей немало занят и производственным, т. е. портретированием; а между тем не видим мы в них представителей пролетарской литературы.

Помимо «производственного портрета» нужно еще что-то, чтобы произведение отразило реальное лицо пролетария. В. Перцов прав, когда утверждает, что производственный портрет должен пронизать все другие части произведения, что быт нужно показать под углом производственной характеристики человека. Но лишь только он подходит к практическим указаниям, он оказывается с тощим советом объективной фотосъемки реальности.

Отчетливо выраженный классовый образ возможен лишь как органическое единство всех его жизненных проявлений.

Производственная портретика, как и портретика бытовая в одинаковой мере могут давать и революционного пролетария и контрреволюционного обывателя. Все зависит от тех субъективных устремлений, которыми автор наделяет своих героев. Эти же субъективные импульсы определяются не тем, какую портретику избрал автор, а тем, какое общественное бытие породило самого автора. Общественное бытие автора определяет, конечно, и его художественный метод.

Следуя художественному методу «производственного портрета», любой писатель может оказаться истинным пролетарским писателем. От него требуется очень немногое. Заставь рассказать о своей работе и участии в революции любого рабочего так, чтоб это были только факты, запиши их, ничего не прибавляя от литературы,— вот и готов настоящий художественный «производственный портрет». Задача писателя — уметь точно записывать под диктовку.

Этот упрощенный путь в рядах революционных писателей вполне совпадает с идеалистическим привкусом знаменитого «социального заказа» в искусстве.

Несмотря на ряд верных положений, на марксистское обоснование отдельных взглядов (по вопросу о форме и содержании), В. Перцов все же скатывается с научных позиций в область идеалистических построений. Впрочем, следует отметить, что при продолжении трактовки проблемы о единстве формы и содержания в художественном произведении футуризм приходит к формалистическим построениям Шкловского.

В книге затронут ряд других вопросов, не меньшей актуальности чем те, о которых шла речь выше. К числу их следует отнести вопрос о задачах и роли толстого журнала, о том «какая была погода в гражданскую войну», об объеме художественного произведения, о литературной девальвации.

Высказывания автора по этим вопросам свежи и интересны. Спорного в них меньше, чем в статьях, посвященных литературе завтрашнего дня. Однако спорное есть, и это прежде всего относится к вопросу об объеме лит-вещи.

Определение объема лит-вещи автор строит в полном соответствии с теорией социального заказа. По его мнению, необходимо изучить спрос потребителя, условия потребления лит-вещей, чтобы решить вопрос об объеме вещи. Мысль, конечно, любопытная и, пожалуй, далеко не бесполезная. Во всяком случае проблема учета читательских интересов, условий потребления лит-вещей должна сделаться одной из очередных задач литературных работников. Однако исходить только из этих соображений в решении вопроса об объеме лит-вещи — значило бы повторять те ошибки, которые уже не раз отмечались в критической литературе о теории «социального заказа». Правда, здесь эта ошибка имеет специфическое выражение, но о ней можно сказать то же, что и о проблеме «социального заказа», «производственном портрете» и пр.

Толстый журнал, по мнению В. Перцова, потерял свое специальное назначение с того момента, как ежедневная массовая пресса взяла решительный перевес.

Автор прав, что в настоящий момент чувствуется необходимость функционального разделения труда между различными типами печатных изданий.

Толстому журналу, по его мнению, следовало бы взять на себя «значение особой формы заочного образования по вопросам текущего месяца». Мысль эта заслуживает самого серьезного внимания наших издательств и редакций.

Прав В. Перцов, признавая актуальность вопроса о пересмотре принципа писательских группировок. Во всяком случае то, что наблюдается сейчас, далеко не способствует культуртрегерским целям, которых никогда не исключала периодическая пресса (а речь идет у В. Перцова о писательских группировках в связи с редакционно-издательской политикой журналов).

Интересная статья «Какая была погода в гражданскую войну» выдвигает вопрос о сюжетной роли пейзажа в современной литературе.

Наконец интересная статья «Маринетти и Муссолини» является одной из лучших статей о социальном смысле итальянского футуризма, хотя она и не лишена некоторых ошибочных суждений.

Г. Федосеев.

СПУТНИК ЧИТАТЕЛЯ. Предметно-тематический указатель художественной литературы русской и переводной, изданной за революционное десятилетие. Составил Я. Е. Киперман при участии М. А. Брискмана, И. Д. Данилевского, Б. Ф. Лаврова, Н. И. Мордовченко, Р. Г. Персиц. Изд. „Прибой". Л. 1929. Стр. 520. Тир. 4 000 экз. Ц. 3 р. 50 к.

Рассматриваемая книга, как видно из подзаголовка, представляет собой предметно-тематический указатель художественной литературы. Книга предназначается в первую очередь рядовому читателю и библиотекарю, а также педагогу и политпросветчику.

Так как тематический принцип классификации произведений художественной литературы вызывает естественные возражения ряда литературоведов, нам в настоящей рецензии, прежде чем приступить к оценке самой книги, придется несколько раздвинуть рамки данного частного случая.

И. Нусинов в своей любопытной и во многом верной статье «Проблема объективной значимости художественного творчества» (журнал «Русский язык в советской школе» 1929, № 1) утверждает, что тематические указатели (имеются в виду указатели 1924 г.) пропагандируют наивно-реалистическую «отражательную» точку зрения на художественную литературу, и поэтому начисто отрицает всякий тематизм. Рассматривая в своей статье произведения о декабристах Некрасова, Тютчева и Мережковского, Нусинов пишет: «Каждый из этих художественных образов декабристов является не отражением декабристов такими, какими они были, а выражением тех социальных идей, которые определяли творчество Некрасова, Тютчева, Мережковского и всех тех, кто писал о декабризме. Эти образы имеют объективное значение в первую очередь для познания тех классов, чьими художественными идеологами эти писатели были, чьим социальным бытием их творчество было продиктовано. Марксистский указатель по художественной литературе должен был таким образом отнести поэму Некрасова «Русские женщины», скажем, к теме «Шестидесятники», а роман «Декабристы» Мережковского к теме «Реакция 1908—1910 гг.», в частности к подтеме «Вехи»... Марксистская научная история литературы должна класть в основу не сюжет художественного произведения, а его социальную идею, ибо ею определяется все творчество».

Это совершенно справедливо. Несомненно программой-максимум нашего литературоведения является построение марксистской научной истории литературы. Но значит ли это, что на данном этапе развития науки о литературе не будут иметь ценности литературоведческие труды, основанные на сопоставлении, как, напр., книга Нусинова «Проблема исторического романа» или его же доклад «Образ Ленина в русской художественной литературе» («Вестник Комакадемии», 1929, кн. I). В этом докладе Нусинов правильно отмечает, что «*по самому этому образу* (курсив мой. — *Э. Б.*) Ленина можно будет судить о том, в какой мере эти писатели (которые посвящали Ленину свои произведения) действительно подошли к Ленину и ленинизму, в какой мере они способны творить дело Ленина или стремятся заставить Ленина творить их дело».

Наш рядовой читатель, а нередко и «посредник» — библиотекарь стоят еще обеими ногами на «наивно отражательской» точке зрения. И разве не прав будет тот руководитель литературного кружка, который построит свои *первоначальные* занятия не по историко-литературному принципу, а поставит рядом произведения, основанные на *внешне* одинаковом материале (скажем, «Разгром» Фадеева и «Партизанские повести» Вс. Иванова и т. п.) с целью выявления

противоположной классовой сущности этих произведений.

И если на данном этапе развития науки о литературе работы, основанные на сопоставлении (или противопоставлении), никак не потеряли еще своего значения и в ближайшее время его не потеряют, и литературоведу и педагогу нужны все новые и новые примеры, то, поскольку библиограф должен приспособляться к нуждам науки о литературе данного этапа, значит и тематический указатель, конечно *соответственно построенный*, имел бы несомненную ценность (оговариваю, что пока еще ни в коем случае не имею в виду самой книги Кипермана, о ней речь ниже).

Далее. Нелепо было бы отрицать и непосредственное (а не только в смысле «познания тех классов, чьими художественными идеологами писатели были») познавательное значение многих произведений художественной литературы. И. Нусинов сам в упомянутой статье указывает, что если классу «дано» быть объективным в познании действительности, то и произведения его «художественных идеологов» имеют познавательное значение (ряд примеров был им приведен). Признает также Нусинов и познавательное значение пролетарской литературы.

А если так, то разве для рядового читателя невозможен как частный случай систематизации чтения принцип тематический. И если бы был составлен строго-проработанный в соответствии с достижениями марксистского литературоведения подобный «Спутник читателя», составителей его можно было бы только благодарить (еще раз оговариваю, что пока еще не имею в виду самой рецензируемой книги).

Использование художественной литературы также и в качестве иллюстративного материала в практике нашей культработы имеет и несомненно должно иметь место. Наличие отрывков художественной литературы на многочисленных вечерах: первомайских, кооперативных, антирелигиозных, антиалкогольных и мн. др. — вызывает у политпросветчика, рассказчика и культадминистратора естественное требование на соответствующий справочник или указатель как отдельных произведений, так и, главным образом, *отрывков* произведений для иллюстрирования литературно-художественным материалом подобных вечеров. В ценности и такого указателя сомневаться также не приходится (в последний раз оговариваю, что о самой книге Кипермана речь будет только ниже).

Вот три принципиально-различных типа справочников, которые, несомненно, нам нужны. При составлении каждого из указанных трех видов справочников составитель должен предназначать его *определенному* потребителю, в соответствии с требованиями которого и нужно производить специфический отбор и применять специфический принцип построения указателя. Какое-либо смешение этих видов не может не привести к отрицательным результатам.

Здесь уже можно перейти непосредственно к рецензируемой книге, которая и является вопреки безапелляционному утверждению составителя об «органическом единстве книги» блестящим примером непозволительного смешения различных типов указателей. К этому следует еще прибавить ряд принципиально-ошибочных высказываний составителя (в предисловии), что не могло не иметь влияния и на построение книги. Поскольку книга является «спутником читателя», она должна приближаться ко второму из указанных мной типов изданий. В связи с этим я и предъявляю ей соответственные требования.

Киперман пишет: «Библиотечная работа... требует соответствующих пособий... которые... выявляли бы конкретное содержание художественных произведений — их тематику», и далее — «объективными признаками мы считаем: 1) эпоху, 2) географическое место, 3) социальную среду. Эти признаки определяют наш анализ тематики». Итак — «конкретное, живое содержание» произведения равно его тематике, а «вполне объективные признаки» — это эпоха, географическое место и социальная среда. Эти представления, выдаваемые соста-

вителями за «масштаб сегодняшнего (!) дня» и предопределили ошибочность размещения материала внутри тематических рубрик, не говоря уж о том, что смешение различных типов указателей предопределило хаотичность (а иногда и нелепость) подбора самих рубрик.

Тематические рубрики подобраны по разнообразнейшим признакам: по названиям исторических событий, по географическому признаку, по классовым группировкам (персонажей произведений), по типу издания (рубрики «Песенники», «Чтецы-декламаторы»), по литературным жанрам («Исторические романы», «Сказки и легенды», «Утопии», «Путевые очерки» и т. п.), по профессиональным признакам («Металлисты», «Работники связи», «Музыканты», «Золотоискатели» и мн. др.), по патологическим признакам («Безумные», «Прокаженные», «Слепые»), по национальным («Евреи», «Индейцы»), по возрастным («Молодежь», «Дети»), по виду животных («Лошади», «Собаки»), а также и по многим другим, часто совершенно произвольным признакам (темы «Тюрьма», «Охота», «Любовь», «Растратчики», «Голод», «Клуб» и т. д.). В результате этого подбора тематических рубрик возможны такие причудливые (составители скажут: энциклопедические) сочетания, как, напр., рядом стоящие темы: «Ленский расстрел», «Дж. Лондон», «Лошади», «Любовь», «Люмпен-пролетариат», «Май», «Мещанство», «Молодежь», «Моряки», «Моцарт».

Одно и то же произведение благодаря обилию тем упоминается нередко по нескольку раз (причем в этом составители далеко не последовательны). Так «Три сестры» Чехова попали в темы: «Провинция», «Интеллигенция», «Учительство», «Врачи» и «Работники связи» (сие последнее считается составителями весьма существенным, так как Чебутыкин — военный доктор, а одна из сестер работает на телеграфе). С другой стороны, «Казаки» Толстого попали только в тему «Казаки», «Цыгане» Пушкина — только в тему «Цыгане», «Тюрьма» Горького — только в тему «Тюрьма» и «Растратчики» Катаева — только в тему «Растратчики».

Лучше всего, однако, непоследовательность и беспринципность составителей при распределении произведений по темам обнаруживается при «поперечном разрезе» книги — по писателям. Из всего Лермонтова составители взяли только пять произведений: Казначейша» (темы «Армия царская» и «Провинция»), «Валерик» [1]) («Армия царская» и «Война»), «Песня про купца Калашникова» («Исторические романы и драмы»), «Маскарад» (тема «Любовь XIX — XX вв.»), «Герой нашего времени» («Любовь XIX—XX вв.» и «Народы и республики СССР»). Что может дать такая классификация читателю? Кроме путаницы ничего. Попутно обнаруживается, что совершенно не попали в указатель «Демон» (очевидно, за неименением тематической рубрики «Демоны»), «Мцыри», «Боярин Орша», «Измаил-Бей» и др.

Возьмем Достоевского. «Братья Карамазовы» попали в темы «Безумные» и «Дворянство и аристократия»(!); «Преступление и наказание» — в темы «Город» и «Проституция»; «Униженные и оскорбленные» — в темы «Любовь XIX — XX вв.» и «Дети-труженики»; «Бесы» и «Подросток» — в тему «Интеллигенция» и т. д. И совсем пропустили составители «Идиота», «Село Степанчиково», «Записки из подполья» и др. «Обломов» Гончарова попал в три различных» темы: «Дворянство и аристократия», «Помещики» и «Крепостное право»; «Обыкновенной истории» — нет совсем.

Итак, что же мы видим? Если допустить хотя бы на минуту, что принцип построения Указателя совершенно правилен, то даже с этой точки зрения размещение материала по тематическим рубрикам не выдерживает никакой критики. Почему «Обломов» — «Дворянство и аристократия», а «Герой нашего времени» нет? Почему «Преступление и наказа-

[1]) Кстати, как раз в том издании, которое указывается в книге (однотомник Гиза) это стихотворение напечатано без упоминания его заглавия, так что найти его по книге Кипермана затруднительно (страницы не указываются).

ние» — «Город», а «Подросток» нет? Почему «Казначейша» — «Армия царская», а «Герой нашего времени» — «Народы и республики СССР»? Почему из всего Достоевского в тему «Любовь» попали только «Униженные и оскорбленные»? Почему, наконец, выпущены совершенно «Демон», «Идиот», «Обыкновенная история», а также «Анна Каренина», «Повести Белкина», «Полтава», «Вишневый сад» и многое другое из «золотого фонда» русской литературы? В предисловии составитель ясно указывает: «Не вошли в книгу произведения, получившие резко-отрицательную оценку в совеской печати (бессодержательные, малохудожественные, порнографические и пр.)». Какое все это имеет отношение к поименованным произведениям? И почему же тогда нашли себе место Локк, Фаррер, «Без черемухи» и т. п.?

Далее. На примерах хотя бы «Братьев Карамазовых» и «Обломова», нашедших себе место из всех классовых рубрик именно только в теме «Дворянство и аристократия», обнаруживается, что составители совершенно игнорируют всякие данные науки о литературе и обращаются непосредственно к читателям, минуя ее и вопреки ей.

Не лучше обстоит дело с писателями-современниками. Из фединских произведений «Анну Тимофеевну» находим в отделе «Женщина-работница», «Трансвааль» — это «Крестьянство русское в годы мирного строительства», «Песьи души», конечно, «Собаки», а Братья» уместились только в теме Музыканты» (где же еще им быть, когда ясно указано, что Никита — музыкант!).

Любопытно еще пройтись по некоторым темам, на этот раз уже в «продольном» разрезе. Что, напр., могло объединить под крышей одной тематической рубрики «В садах» Неверова, «Бедную невесту» Островского, «Мышиный писк» Самсонова, «Бедных людей» Достоевского и «Букву закона» Зорича? Оказывается — «чиновничество». По какому признаку оказались рядом «Клим Самгин» Горького, «Ржавчина» Киршона, «В разлом» Ляшко и хотя бы роман немца Флакэ «Заколдованный круг»? Оказывается, есть признак—«молодежь». Что объединяет «Дело Артамоновых» Горького и «Тринадцать» Колосова?— «текстильщики»! «Признание труженика» Некрасова и «Клуб» Козырева оказались соседями только потому, что в обоих произведениях фигурирует клуб. «Ташкент» Неверова, «Железная дорога» Некрасова, «Машины и волки» Пильняка и «Голод» Гамсуна — объединены по признаку «голод». Можно привести множество подобных примеров. Есть даже специальная тема — «Тропики» для тех произведений, в которых действие происходит недалеко от экватора. А какой сброд уместился в теме «Приключения революционные»!

Некоторые темы чрезвычайно удобны и, вероятно, не раз выручали составителей из затруднительного положения. Что, напр., было делать с «Русланом и Людмилой» или с «Майской ночью», «Ночью перед Рождеством», «Вием»? Все это великолепно уместилось в теме «Сказки и легенды». Так вскрыто «живое, конкретное содержание» этих произведений.

Чрезвычайно поместительной оказалась тема «Исторические романы и драмы». Очевидно, к этой теме относится оговорка составителя о «несовпадениях с каноническими характеристиками». Здесь к вашим услугам и комедии Аристофана, и «Сатирикон» Петрония, и «Божественная комедия», и «Дон-Кихот», и «Декамерон», и «Мещанин во дворянстве», и «Женитьба Фигаро», и «Венецианский купец», и даже «Скупой рыцарь». Очевидно, составители считают историческими произведениями, с одной стороны, все, написанное писателем о прошлой эпохе, независимо от видимой историчности фона и исторических персонажей, а с другой, все вообще давненько написанное. Ведь Петроний, Бока чио, Бомарше не особенно углублялись в прошлое. Если исходить с точки зрения составителей, то лет через 50—100 все 3 000 произведений, зарегистрированные в книге, окажутся «историческими романами и драмами».

По отдельным темам можно было бы сделать ряд фактических поправок. «Ра-

бочий май» Казина к Первому мая имеет непосредственно очень мало отношения, «Недавние дни» Аросева не должны быть в теме «Октябрь 1917 г.», «Человек из ресторана» Шмелева — не «пищевик» и «Стрелочник» Серафимовича не «металлист» (особенно при наличии темы «Транспортники») и т. д.

В добавление к тематическим рубрикам при каждом произведении имеется еще и небольшая аннотация. Аннотации составлены также чрезвычайно наивно. Так читатель, желающий прочесть что-либо о «русском писателе в годы войны и революции», получит «Третью фабрику» Шкловского, а интересующегося «социалистическим строительством в СССР» и «типом коммуниста, уверенного создателя нового» направят к «Зависти» Олеши (№№ 2308 и 3130).

Помимо тематического распределения существует еще и перекрестный географический указатель, который, по утверждению составителей, облегчает «краеведный подход в выборе иллюстративного материала». Благодаря этому указателю «Братьев Карамазовых» можно найти не только под рубрикой «Дворянство и аристократия», но и «Старая Русса», «Казначейшу» Лермонтова — «Тамбов». Интересующийся темой «Екатеринбург в художественной литературе» вынужден будет прочесть «Детство Люверс» Пастернака; для темы «Феррара в художественной литературе» материалом послужит «Песнь торжествующей любви». Конечно, в ряде случаев произведение неразрывно связано с географическим местом («Мятеж» Фурманова), но возводить это в правило так же нелепо, как и всегда слепо доверять паспортам, выдаваемым авторами своим героям.

Самое любопытное место книги, без сомнения, находится на странице 24. Тут сказано: «Наша книга послужит не только основным справочником и пособием библиотекарю в процессе личной рекомендации читателю, но поможет ему также основным образом переделать каталог беллетристики, провести это важнейшее первоочередное мероприятие».

Мы со своей стороны посоветуем библиотекарям пска воздержаться от выполнения данной директивы.

Не потому книга оказалась неудачной, что тематизм невозможен в классификации художественной литературы, не потому также, что составители были не слишком последовательными и внимательными даже в выполнении поставленной ими себе задачи, а потому, главным образом, что они смешали различные возможные виды указателей, не имели перед глазами определенного потребителя, требующего для своих целей такого специфического отбора материала и принципа построения книги, который окажется уже непригодным для другого круга пользующихся указателем. Не приходится также еще доказывать и принципиальной ошибочности «наивно-отражательского» метода составителей. В итоге большая и кропотливая работа не дала положительных результатов.

Э. Блюм.

ВСЕРОССИЙСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ КЛУБНЫХ АВТОРОВ.

Состоявшаяся в Доме Герцена конференция клубных авторов выявила полную недооценку нашей общественностью культурно-политической ценности и возможностей клубного театра в деле классового воспитания широких трудящихся масс. Анализируя причины низкого уровня клубного репертуара и отмечая при этом безучастное отношение к клубной драматургии со стороны Главискусства и ВЦСПС, конференция разработала ряд мероприятий, необходимых для повышения художественной и политической квалификации клубных авторов и тесной связи их с самодеятельными кружками и клубами.

Из докладов и прений, происходивших на конференции, виден несомненный рост и художественные достижения клубных кружков, но отсутствие хорошего репертуара, отражающего политические, производственные и бытовые вопросы, являются тем главнейшим препятствием, которое мешает клубному театру быть активным помощником клуба в деле перевоспитания масс.

Для объединения и руководства работой клубных авторов конференция постановила организовать художественно-политический и методологический советы при объединенных клубных секциях МОДПИКа и Драмсоюза.

ПЯТИЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ ЦЕНТРИЗДАТА.

Центриздат организовался 5 лет тому назад путем слияния двух национальных издательств — Западного и Восточного, существовавших с 1922/23 г. при Комиссариате по национальным делам. Октябрьская революция впервые выдвинула чрезвычайно широкие и сложные вопросы подъема культурного и политического уровня отсталых народностей СССР, из которых многие не только не имели своих печатных изданий, но даже и письменности вообще. Вследствие этого Центриздату пришлось преодолеть значительные трудности, и работа, проделанная им за 5 лет существования, является наиболее убедительным доказательством правильности политики коммунистической партии в разрешении национальных вопросов.

В настоящее время Центриздат издает книги на 52 языках народностей, населяющих СССР, а за 5 лет своего существования выпустил 2 750 названий различных книг с тиражом около 12 млн. экземпляров. Продукция Центриздата за истекшие годы была весьма разнообразна: она заключала в себе и элементарные учебники грамоты и серьезную марксистско-ленинскую литературу, книги по сельскому хозяйству, технике, художественные произведения и т. д. Кроме того Центриздатом издается 21 газета и свыше десяти различных журналов.

В день своего юбилея издательство получило много приветствий, в том числе от национальных издательств союзных и автономных республик.

I ВСЕСОЮЗНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ТРАМОВ.

В повестке дня I всесоюзной конференции театров рабочей молодежи стояли доклады: «Культурная революция и строительство нового театра», «Положение ТРАМа и его очередные задачи», «Основные принципы трамовской работы» и др. Главнейшими вопросами, вокруг которых сосредоточились прения

на конференции, были вопросы об основных принципах и методах трамовской работы. По докладу на эту тему руководителя ленинградского ТРАМа т. Соколовского, проводившего идею, что ТРАМ является не театром, а общественно-политической организацией, той частью комсомольского актива, которая борется за строительство социализма, агитируя за него средствами искусства, выступали тт. Сутырин и Керженцев, причем последний особенно отметил опасную для трамовцев тенденцию замкнуться в себе, отгородиться от художественных достижений всех других театров.

На конференции выступил с докладом А. В. Луначарский, который, отмечая роль трамовцев в строительстве нового социалистического театра, указал на необходимость для них овладеть оружием искусства, не впадая при этом в узкий профессионализм и не отрываясь от революционной массы. Конференцией принят устав ТРАМа и постановлено произвести обследование всех уже существующих трамов (около 60).

I ВСЕРОССИЙСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ.

В I Всероссийской музыкальной конференции, состоявшейся в Ленинграде, участвовали 467 делегатов, среди которых были представители Украины, Белоруссии, Узбекистана и многих других окраин. Выступавшие с основными докладами тт. Луначарский и Керженцев осветили перед конференцией современное состояние музыкального дела в Союзе, а также основные его цели и пути дальнейшего развития в соответствии с задачами культурной революции и социалистического строительства. Из этих докладов, так же как и из сообщений делегатов с мест, явствует, что среди широких трудящихся масс Союза чрезвычайно растет тяга к музыке, о чем говорят десятки тысяч вновь возникающих рабочих музыкальных кружков; вместе с этим на конференции отмечалось, что этим ростом пытаются воспользоваться в своих целях враждебные пролетариату силы, как, напр., сектанты, которые особенно широко применяют музыку в качестве способа воздействия на массы.

В ряде других докладов — о формах и задачах массовой музыкальной самодеятельности, о путях проникновения музыкальной культуры в массы, о музыкальном образовании и воспитании (тт. Пельше, Корев, Лебединский, Брюсова и др.) — впервые было положено твердое основание для согласования главнейших вопросов музыкальной политики и массовой музыкальной пропаганды во всесоюзном масштабе. После оживленной работы в секциях конференция наметила ряд конкретных мероприятий по всем основным вопросам, связанным с развитием музыкального искусства. Во время конференции с исключительным успехом прошла музыкальная олимпиада, в которой участвовали 5 000 человек исполнителей — ленинградских пролетариев.

ИНСТИТУТ КРАСНОЙ ПРОФЕССУРЫ.

Учитывая, что значительное число как партработников, так и руководителей разного рода советских и хозяйственных учреждений является вполне подготовленным для научно-исследовательской работы, но по тем или иным причинам не имеет возможности поступить в ИКП, последний организует в 1929/30 учебном году заочное прохождение программ своих основных отделений. Так как обучение на заочном отделении должно совмещаться с текущей работой занимающегося, то прохождение каждого курса разрешается продлить до 2 лет за исключением четвертого курса, на который будут допущены только лица, выявившие себя как научные работники. По всем вопросам, связанным с заочным прохождением программ, все необходимые разъяснения и справки сообщает научно-консультационное бюро при ИКП.

▫ Организуется ряд поездок художников, преимущественно молодежи, в

крупнейшие индустриальные центры и колхозы с целью создания картин, отражающих развитие социалистического строительства. В этих целях Совнарком РСФСР отпустил Наркомпросу 25 000 р.

▫ При Академии художеств в Ленинграде с осени организуется первый рабочий университет по искусству с количеством слушателей в 100 человек.

▫ Парк в с. Болдине Нижегородской губернии (родовом имении Пушкина) объявлен Наркомпросом государственным заповедником.

▫ Членами Украинской академии наук по циклу языка и литературы избраны: Возняк, Колеса, Янка Купала, Тычина и Шурат.

ФРАНЦИЯ.

▫ «Manuscript Autographe» опубликовало два произведения Флобера — «La dernière heure» («Последний час») и «La fiancée et la tombe» («Невеста и могила»), написанные им еще в юности. Первое он написал, когда ему было 15 лет, а второе — в еще более раннем возрасте; оно даже подписано одним только именем.

▫ «Libraire de France» подготавливает собрание произведений и неизданных документов Альфонса Доде в 20 томах с 350 иллюстрациями.

▫ В «Monde» М. Бернард дает критический разбор книги Эммануила Берля (Emmanuel Berl) — «Mort de la pensée bourgeoise» («Гибель буржуазной мысли»), в которой последний, рассматривая современную литературу, указывает на ее несомненный отрыв от эпохи и масс, а также на ряд признаков ее разложения и вырождения, как, впрочем, и всей буржуазной культуры вообще. М. Бернард и другие критики находят, что это произведение Э. Берля является чрезвычайно показательным и характерным для нашего времени.

▫ В статье «Les intellectuels et la révolution» («Monde») В. Серж дает обзор русской литературы последних лет. Он отмечает возникновение в 1922—1923 гг. группы молодых писателей, известных под именем «Серапионовых братьев», появление школы формалистов с В. Шкловским во главе; возвращение к литературной деятельности многих дореволюционных писателей (Вересаева, Лидина, А. Толстого и др.). Эти годы он считает периодом возрождения русской литературы. В дальнейшем он усматривает период некоторого упадка, неудовлетворенности и исканий (смерть С. Есенина в 1925 г. и А. Соболя в 1926 г.), за которым последовал усиленный рост литературного творчества молодых советских писателей, давших миру целый ряд необычайно сильных произведений, совершенно по-иному разрешающих сложные политические и общественные проблемы, вопросы быта, семьи и т. д.

▫ А. Барбюс в статье «Новости советских фильм» («Monde»), останавливаясь как на содержании последних картин, так и на работе советских кинофабрик, с которыми он познакомился во время своего пребывания в СССР, пишет, что все им виденное и беседы с руководителями и работниками советского кино произвели на него чрезвычайно сильное впечатление. Он предсказывает СССР большое будущее в области киноискусства.

▫ Французская киноцензура, до сих пор препятствовавшая ввозу советских фильмов, разрешила просмотр «Потомка Чингис-хана» Пудовкина перед широкой аудиторией. Фильм произвел очень сильное впечатление.

▫ Об-во «Intermédiaire du bibliophile et du curieux» устроило в Париже выставку иностранных книг. Выставочный комитет, во главе которого стояли члены Французской академии, писатели, представители книжного синдиката и др., пригласили участвовать в выставке крупнейшие иностранные издательства

▫ Э. Рей написал книгу «La vie amoureuse de Berlioz», в которой изобразил платоническую любовь Берлиоза, возникшую в 11-летнем возрасте и продолжавшуюся до глубокой старости.

▫ Изд. Ларусс выпущена книга Мак Орлана — «Dinaach Miami» (имя героини — черной танцовщицы Парижа). Автор описывает спекуляцию в торговле спиртными напитками в Европе и кон-

трабандную доставку их в «сухую» Америку.

▫ Изд. Шток выпущена книга Р. Роллана «La mystique et l'action dans l'Inde d'aujourd'hui».

▫ М. Реклю в серии «Romans des grandes existences» — печатает книгу «Monsieur Thiers», в которой он изображает Тьера предприимчивым южанином, хвастливым и влюбленным в жизнь.

▫ Изд. «Nouvelle Revue Française» напечатана новая повесть Кесселя «Belle du jour».

▫ В изд. Delamain et Boutelleau в скором времени будет выпущена книга А. Нервилля — «Партизаны». Критик Г. Марсель находит это произведение блестящим.

▫ Тем же издательством выпущена книга А. Тэрив (A. Thérive) — «Querelles de langage», которая, по отзыву критики, должна стать настольной книгой современных французских литераторов.

▫ Б. Грассе в своей книге «La chose littéraire» (изд. Gallimard), анализируя взаимоотношения современных писателей, издательств и читателей, а также литературный быт и нравы, изображает их в самом неприглядном виде. Книга наделала много шума и вызвала ряд отрицательных отзывов.

▫ Изд. E. Fasquelle (Париж) выпускает книгу М. Метерлинка — «La grande féèrie» в 3-х частях: I — «Беспредельность вселенной»; II — «Наша планета»; III — «Звездные влияния».

▫ В изд. Ар. Коллэн вышла «Литература в России» — Ю. Леграсса.

▫ Изд. Шток выпущена книга Е. Ремарка, наделавшая много шума — «A l'ouest rien de nouveau» («На западе ничего нового») — в переводе Холла и Бурнака. Книга вызвала большое общественное внимание как во Франции, так и в других странах. Во Франции она в 11 дней разошлась в количестве 72 000 экземпляров, в Англии в 4 мес. — 68 000 экземпляров и в Германии в 4 мес. выпущено 91 000 экземпляров.

▫ В изд. Грассе вышла книга Луи Рибо «La bourse» («Биржа»), в которой он описывает страсти, секреты и скандалы, связанные с биржевой игрой и коммерческими махинациями капиталистических государств.

▫ Известный германский биограф Е. Людвиг выпустил в изд. V. Attinger (Париж) свою новую работу о Гёте.

▫ Изд. Грассе выпущена книга Л. Веранга — «Humilis, poète errant». Автор яркими штрихами рисует жизнь богемы, разоблачая ее быт и нравы, описывает ряд невзгод, ожидающих начинающего поэта.

▫ «Des fiordes aux tulipes» — последнее произведение Е. Кондруайе (E. Condroyer) вышло в изд. Baudinière. Автор описывает свое путешествие по Норвегии и Голландии. По отзыву критики, автор ярко и талантливо описывает жизнь и своеобразные нравы обитателей фиордов, гаваней и прибрежных деревушек.

▫ Начал выходить новый журнал «Bifur», широко отражающий международную литературную жизнь. Из русских авторов в журнале участвуют Бабель, Пильняк и Эренбург.

▫ На-днях ожидается выход польско-французского журнала «L'art contemporain», посвященного международному искусству. Текст будет печататься на французском и польском языках. В первом номере будут помещены интересные этюды В. Жоржа — «Маркусси» и Ж. Кассона — «Озанфан».

▫ В серии «Flory» К. Режера Маркса в скором времени будет напечатана интересная книга — «La gravure originale en France de Manet à nos jours».

▫ Изд. G. Grös et C-ie выпущена книга Корбюзье — «Urbanisme» с 215 иллюстрациями.

▫ В изд. Attinger (Париж) вышла книга Cheng-Tcheng — «Ma mère et moi (à travers la révolution chinoise)», интересно описывающая жизнь и переживания героев китайского революционного движения.

▫ Изд. Rieder выпустило произведение М. Готье «Les forces», изображающее начало индустриального развития во Франции.

▫ В изд. «Nouvelle Revue» вышла книга Ж. Ларнаг (Jean Larnag) — «Histoire de la littérature féminine en Fran-

се», совершенно по-новому освещающая значение всех тех, которые выступают в роли меценаток и вдохновительниц.

▫ Изд. Кга выпущен сборник «Littérature française», содержащий новейшие произведения современной французской литературы.

▫ В изд. «Nouvelle Revue Fran aise» вышла книга П. Глоделя (P. Glaudel) — «L'oiseau noir dans le soleil levant», в которой помещены стихотворения, диалоги и размышления, написанные по поводу его пребывания в Японии.

▫ Изд. Грассе выпущена книга Г. Жионо (G. Giono) «Colline», удостоенная премии «Brentano».

▫ Французская литературная академия присудила высшую награду за 1929 г. Анри Массис (Henri Massis) за книгу «Jugements», она состоит из двух частей: I. — «Renan — France — Barrès»; II. — «André Gide — Romain Rolland — Georges Duhamel — Julien Benda — les chapelles littéraires».

▫ Французская академия присудила высшую награду книге Андре Демэзон (André Demaison) — «Le livre des bêtes, qu'on appelle sauvages». Автор, проживший долгое время среди хищников Африки, очень интересно описывает их привычки, дружбу, чувство привязанности и т. д., сопоставляя это с аналогичными явлениями среди людей.

▫ Изд. Rieder извещает о выходе трех современных французских романов: М. Мерлэ (M. Merlay) — «Histoire d'un meurtre» («История одного убийства»), А. Байон (A. Baillon) — «La vie est quotidienne» («Жизнь повседневна») и Г. Давид (G. David) — «La parade» («Парад») с предисловием Шарля Вильдрака.

ROSSICA.

▫ Изд. Кга выпущена хрестоматия, составленная Вл. Познером из произведений Булгакова, Каверина, Пастернака, Слонимского, Тихонова и др. Все произведения впервые печатаются на французском языке и сопровождаются краткой биографией авторов.

▫ Изд. Шифрэн выпущены «Портрет» и «Записки сумасшедшего» Гоголя с иллюстрациями Алексеева.

▫ В изд. «Editions sociales internationales» вышел отдельным изданием «Вихрь» А. Демидова.

▫ Изд. Bossard выпущены «Записки охотника» Тургенева в переводе Анри Монго (Henri Mongault).

▫ «Иуда Искариот» Л. Андреева выпущен в изд. «Renaissance du livre».

▫ Поступила в продажу книга С. Перского — «Наталия Пушкина, Анна Достоевская и Софья Толстая».

▫ В театре миниатюр «La petite scène», существующем уже 18 лет и ныне руководимом М. Ж. Ривэн, кроме пьес современных авторов начинают ставиться произведения международных классиков. В июне месяце с. г. там были поставлены пьесы русских авторов: «Предложение» Чехова и «Провинциалка» Тургенева. Обе вещи имели успех.

▫ «Monde» сообщает, что в Париже с большим успехом исполнялся «Блудный сын» Прокофьева. Особенно сильное впечатление производили части: «Воровство», «Встреча с товарищами» и «Печаль родителей».

▫ Изд. «Editions sociales internationales» выпущены «Разгром» Фадеева, «Цемент» Гладкова и «Неделя» Либединского.

ГЕРМАНИЯ.

▫ Изд. «Die Fackel» (Берлин) выпущена книга К. Крауса (K. Kraus) — «Literatur und Lüge («Литература и ложь»).

▫ Изд. Fischer напечатана новелла Вассермана «Golowin»; этим же изд. выпущена новая повесть Флакса «Es ist Zeit», затрагивающая эротические стороны жизни современной молодежи.

▫ В изд. Fischer вышла книга Г. Мюлен (H. Mülen) — «Ende und Anfang» — («Конец и начало), описывающая Австрию до и в период мировой войны; книга имеет автобиографический характер.

▫ Изд. Malik-Verlag напечатана книга М. Хёльца (M. Hoelz) — «Vom weissen Kreuz zur roten Fahne» («От белого креста к красному знамени»), в которой он дает яркое описание революционной борьбы в Германии в период 1921 г.

▫ Книга М. Бердта — «Schipper an der Front», выпущенная изд. Fischer, выпукло изображает военные события на основе личных воспоминаний и переживаний автора.

▫ В изд. Fischer вышла первая часть трилогии А. Голичера (A. Holitscher) под названием — «Es geschah in Moskau» («Это случилось в Москве»).

▫ Изд. Fischer выпущен сборник стихотворений Германа Гессе (Hermann Hesse) — «Trost der Nacht».

▫ Изд. «Internationaler Arbeiterverlag» выпущен сборник стихотворений начинающего талантливого пролетарского поэта Эмиля Гинкеля (Emil Ginkel).

▫ В изд. Fischer вышла книга И. Вейсбарта (I. Weisbart) — «Der Arbeiter (ein Leben)». Критика находит эту книгу очень ценной и ярко освещающей жизнь немецкого пролетариата.

▫ Выпущенная изд. «Aufbruch» новелла пролетарского писателя Вилли Шёфердиг (Willy Schöferdig) — «Vom Ende einer Kreatur» пользуется большим успехом.

▫ Изд. Piper выпущена книга Г. Кайзера (G. Kaiser) — «Der fünfte apokalyptische Reiter, Amerika», в которой автор выступает против американизации Европы.

▫ Изд. Ernst Rowohlt (Берлин) выпущена книга М. Ларсона (M. F. Larson) — Als Expert im Sowjetdienst» («На советской службе в качестве эксперта»).

▫ Комедия Брукнера «Die Kreatur» предназначается к постановке у Рейнгардта в ближайшее время.

▫ Пьеса П. Лампеля (P. Lampel) — «Giftgas über Berlin» («Ядовитый газ над Берлином»), изображающая восстание рабочих (в будущем), подавленное ядовитыми газами, запрещена цензурой.

▫ Пьеса Брукнера — «Verbrecher» («Преступник»), пользовавшаяся успехом в театре Рейнгардта, снята с репертуара в Гамбурге вследствие протестов со стороны буржуазных кругов.

▫ Немецкие писатели Беркгард, Г. Манн, Толлер, Ст. Цвейг и др. присоединились к ходатайству французских писателей об амнистировании пацифистского писателя Анри Гильбо, в 1918 г. приговоренного к смертной казни и до настоящего времени находящегося в изгнании.

▫ В Мангейме на площади Одеон недавно был сооружен специальный павильон, в котором некоторые писатели, как, напр., Б. Франк, Рангельнати, Зискин, Грав и др. продавали собственные произведения, снабжая их по желанию публики своими автографами.

▫ В скором времени в Берлине организуется русско-германский кинокомитет, в состав которого войдут Г. Гросс, В. Меринг, Пискатор и др.

▫ В настоящее время во Франции открылась выставка немецкого графического искусства. Наибольшим успехом пользуются работы Отто Дикса, Б. Фейвигера, К. Кольвиц и Г. Гросса.

▫ Недавно умер известный немецкий киноактер Альберт Штейнрюк.

ROSSICA.

▫ Изд. «Jugendinternazionale» напечатан «Костя Рябцев» Огнева.

▫ В изд. «Tefion» вышли «Первая любовь» и «Записки охотника» Тургенева.

▫ «Тихий Дон» Шолохова вышел в изд. «Literatur und Politik».

▫ Изд. Ладыжникова выпущен перевод «Зойкиной квартиры» С. Булгакова.

▫ «Volksbühne» сообщает, что Е. Вельк написана трагедия «Die Kreuzabnahme», излагающая учения Толстого и Ленина.

СО ВСЕГО СВЕТА.

(Разное.)

▫ Латинский алфавит начинает завоевывать все большую популярность в Японии, так как он значительно облегчает чтение и письмо, вытесняя старый японский алфавит, состоящий почти из 3 000 знаков.

▫ В Ангоре (Турция) открылась литературная академия, насчитывающая пока 15 человек учащихся.

▫ В Кембриджском университете открылась кафедра истории персидской литературы. Руководителем назначен Броун (G. Brown).

▫ В Братиславе (Чехословакия) начал выходить новый литературный ежемесячник «Славянское дело».

▫ В Белграде начал выходить новый журнал под названием «Новая литература».

▫ В Фламандии начал издаваться большой двухнедельный журнал «Сегодня», посвященный проблемам фламандской культуры.

▫ В этом году исполняется 250 лет со дня смерти Joost Van den Vondel — борца за свободу религиозных воззрений, автора драмы «Люцифер».

▫ В июне месяце исполнилось 60 лет со дня рождения датского романиста Мартин-Андерсен Нексэ, многие произведения которого переведены на русский язык. Сын дорожного сторожа, он с детства стал самостоятельно зарабатывать сначала пастухом, затем газетчиком, каменщиком, дорожным рабочим и т. д. Произведения его полны художественной простоты и реализма.

▫ По сведениям заграничной прессы в 1929 г. в кинопромышленность разных стран вкладываются очень крупные средства: Америка — 50 млрд., Англия — 13 млрд., Германия — 4 млрд. и Франция — 2 млрд.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ.

В предыдущем своем обзоре («Печать и революция», кн. 4), оценивая установки отдельных журналов, я поставил «Октябрь» в *образец* всей остальной нашей «толстой» периодике. Это не означало, разумеется, признания «Октября» *идеальным* явлением. В частности о критическом отделе издания я написал следующее: «Критический отдел «Октября» строится на принципе классового подхода к художественной литературе. Верно также, что критика эта страдает заметными изъянами по части методологии, однако задерживаться на этих вопросах в журнальном обзоре не следует».

Последнее замечание испортило кровь публицистам из «На литературном посту». В коротенькой, но «ядовитой» заметке («На литературном посту», № 10) меня обучают правилам хорошего критического тона, возмущаются «бездоказательностью» замечания о методологических изъянах, сомневаются в наличии у меня таких доказательств вообще и в заключение требуют доказательств, доказательств и доказательств!..

Я мог бы свободно пройти мимо этой нелепой вспышки амбиции, тем более странной, что сам «Октябрь» до сих пор ничем не отозвался на мое замечание. Но я отлично знаю, что своим молчанием доставил бы слишком много удовольствия моралистам из «На литературном посту». Я не сторонник *даровых* удовольствий и поэтому предлагаю вниманию читателя нижеследующие образцы критической методологии «Октября».

Образец № 1. И. Гроссман-Рощин пытается объяснить социальную функцию поэзии С. Есенина. Вот что у него получается:

«Чем объясняется тот факт, что одно время в рабочих клубах до дыр зачитывался Есенин? Объясняется ли это *только* задушевностью и лирической заразительностью поэзии Есенина? Нет. Есенина характеризует *разорванность сознания*. Он делает шаг вперед и одновременно два шага назад. Метафора, пейзаж, психологический мотив — все это пронизано и пропитано идеологией прошлого. Эта грусть-тоска, это буйство и хмель своеобразно видоизменяются урбанизмом, а за сим и советскими влияниями. Но основной тон — это плач о погибшем, но бесконечно милом прошлом. Знает Есенин, что это прошлое — покойник, но любо ему и дорого умирающее прошлое. Не лицемерил Есенин, когда собирался

бежать, задрав штаны, за комсомолом. Но он трагически сознавал, что «не догнать ему бешеной тройки...» Поэзия Есенина— заупокойная месса по погибшим и одновременно робкий, надорванный, ущербный, но всегда искренний гимн настоящему. Разве подобное сочетание не является образчиком власти поэтической панихиды над героической симфонией трудовых революционных дней?» («Октябрь», кн. 1, курсив автора.)

Все это написано не весьма вразумительно. Однако небольшую идейку из этого нагромождения слов извлечь можно: популярность («одно время») Есенина в рабочих клубах объясняется *«разорванностью сознания»*. Очень хорошо! Сознание объясняется сознанием же! А мы, грешные, признаться, думали, что социальную функцию искусства (а что такое популярность Есенина, как не особое выражение социальной функции есенинской поэзии?) также следовало бы объяснять *материалистически*... Умалчиваю уже о странных мыслях, на которые наводит весь контекст цитаты.

Образец № 2. Статья Г. Горбачева О романе С. Семенова «Наталья Тарпова» («Октябрь» кн. 2). Полумеханист, полуформалист, полуидеалист и полный эклектик в теории, Г. Горбачев остается таким же и в своей критике. Показательно самое построение его статьи: во-первых, *описывается* изобразительная манера С. Семенова; во-вторых, *описываются* отдельные образы романа; в третьих, *описываются* проблемы, поставленные художником.

Никаких признаков попытки установить стилевое единство произведения, проследить связь образов, динамику их развития! Весь «анализ» состоит из отдельных механически склеенных общим заголовком описаний. Типичная манера наивно-реалистического эпигонства!

Но Горбачев, как было сказано, эклектик. К наивному реалисту с неизбежностью присоединяется формалист. «Причина оторванности героев романа от массы, пассивность этой массы заключена не только *в деформации реальной обстановки замыслом художника*, но и в самой обстановке». Г. Горбачев, следовательно, признает возможность «деформации реальной обстановки замыслом художника», т. е. *изменения бытия — сознанием. Сознание* определяет бытие, так переводится на язык идеалистической философии несчастная формалистская идейка о «деформации материала». Если уж это не «заметный методологический изъян», то что это такое по-вашему, уважаемые обличители из «На литературном посту»?

Тесные рамки обзора не позволяют увеличить число примеров. Но разве этого мало: только в двух номерах журнала целых *две* ошибки *идеалистического* свойства!

М. Гельфанд.

Государственное издательство

Отв. редактор **В. Фриче.**

Зам. отв. редактора **И. Беспалов.**

Редакционная коллегия: **Р. Азарх.**
П. Керженцев.
И. Литвинов.
И. Маца.
В. Переверзев.